Das junge Deutschland

Zweiter Jahrgang Nr. 2.

Fünfter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Das Ende des Evolutionismus

Von Gustav Steinbömer

Zu jubeln ziemt nicht: kein Triumph wird sein.
Nur viele Untergänge ohne Würde . . .

Die Kontinuität allen Geschehens widersetzt sich der Methodik des menschlichen Einsichtvermögens. Ausschnitte aus dem Ablauf der Menschheitgeschichte fordern Grenzen nach Willkür, denn in jeder Gegenwart lebt Vergangenheit und atmet Zukunft. Doch die Oekonomie unseres Geistes verlangt Zielsetzungen. Wir entschließen uns um so bedenkenloser dazu, als alle Geschichte Legende in einem höheren Sinne ist. Eine Fabel, auf die man sich geeinigt hat, meinte Napoleon. Man hat sich aber meist nicht geeinigt. Die gelehrteste Akribie in der Erforschung des Tatsachenmaterials sichert keinem Vorgang ewig gleiche Wertung vor der näheren oder weiteren Perspektive und dem wechselnden Zeitbewußtsein des geistigen Betrachters. Große Namen, leuchtende Daten wachsen zu legendären Symbolen. Nach dem Gesetze der Anziehung fliegen die Kleineren dem Großen ihrer Nähe zu. On ne prête qu'aux riches. „Zehntausend sterben ohne Klang: der Gründer nur gibt den Namen . . ." In den großen Symbolen verehren wir die ewige Wiederkehr schicksalhafter Notwendigkeiten:

Der Welt Gerüchte gingen stets und kamen
Wie Windes Wehn bald hier-, bald dorther blasend.
Die Richtung wechselnd wechseln sie den Namen.

(Dante.)

Nach diesem doppelten Vorbehalt setzen wir in das Jahr 1789 die Geburt, in das Jahr 1919 das Ende des bürgerlichen Typus. Und wissen dabei daß er vorher und nachher existiert, sein Vorkommen aber bedeutungslos vorher war und nachher sein wird.

In diese 130 Jahre fallen Aufstieg, Expansion und Niedergang. Sein Aufstieg geht bis in die Mitte des vergangenen Jahrhunderts. Mit steigender Mechanisierung schwillt seine Expansion und wächst seine Macht, wie sein Niedergang eilt. Wenn seine Geschichte geschrieben wird, mag unsere Wertung, Trugbild eines allzu nahen Blicks, man bessern. Wir starren von der beschwerlichen Höhe unseres Lebens in eine entstellte und verzerrte Menschheit und sind zu tief gebeugt um seine grauenvolle Tat: der Entseelung dieses ganzen Geschlechtes. —

Die besten Traditionen des bürgerlichen Typus wurzeln in der geistigen Haltung, die in einem höheren Sinne Liberalismus zu nennen man sich gewöhnt hat. Sie erhielt durch die klassische Periode unserer Literatur und Philosophie ihre Form. Aus dieser Sphäre stammen jene Gestalten, die wir am Anfang des Jahrhunderts und in den frühen Kämpfen um Konstitution und nationale Einheit verehren. Doch schon in dieser Anfangsepoche fand der neue Typus seine erste Protestbewegung und sein erstes sachliches Widerspiel in der Romantik. Das Gelächter, das in diesem geistreichen Kreise das Lied von der Glocke auslöste (als das hohe Lied auf den olympisierten bürgerlichen Typus), beweist die frühe und feine Witterung der Romantiker für die Gefährlichkeit und Hohlheit des Typus.

Geistesfreiheit und staatliche Freiheit gehörten zu den Postulaten seines Liberalismus, nicht weil die tiefe Bewegtheit einer großen Weltanschauung sie fordern mußte, sondern die aufgeklärte Zeitstimmung sie erwartete. Der Mangel eines umfassenden, einheitlichen Weltbildes und eines bis ans ideelle Ziel langenden Willens wurden deutlicher, als sein Verhältnis zum Staat im politischen Kampfe sich bekennen mußte. Hegel hatte die tiefste Würdigung und Begründung des Staates gegeben, indem er Religion, Kunst, Philosophie, die jede nach ihrer bestimmten Eigenart die „Vereinigung des Subjektiven und Objektiven im Geiste" ausdrückten, als konkrete Seiten des Volkslebens im Staat ihre Grundlage und ihren Mittelpunkt finden ließ. Die Weiterentwicklung der Hegelschen Philosophie führte zu den beiden entgegengesetzten und doch verwandten Staatsauffassungen, von denen die eine von der religiösen Autorität (Stahl), die andere von der Wirtschaft her (Marx) das Individuum dem Staatszweck unterordnen. Der Liberalismus des Bürgers stammte aber aus dem Individualismus der Aufklärungsphilosophie. Seine Konsequenz war der Anarchismus. Er zog diese Konsequenz natürlich nicht, wie er überhaupt nie Konsequenzen gezogen hat, sondern fand einen variablen Opportunitätsstandpunkt zwischen beiden Anschauungen. Noch blieb der bürgerliche Typus Hort bester geistiger Traditionen. Der unabhängige Denker und der politische Freiheitmann konnten eines Stück Wegs sicher mit ihm gemeinsam gehen. Das bleibt sein Verdienst. Doch schon keimten in seiner lauen und wurzellosen Seele die Gefährlichkeiten seines großen Erlebnisses auf. Des Erlebnisses, das diesen Typus zu einer Expansion, zu einer Allgemeingültigkeit, einer Vorherrschaft und Macht emportragen sollte, wie sie gewaltiger in knapp einem Dutzend Lustern noch nie erschaut wurden. Dieses Erlebnis war: die moderne Naturwissenschaft.

Als nach dem tiefen Einschnitt um die Jahrhundertmitte sich die Formen des Lebens durch Technik, Verkehr, Produktion wandelten, begann zugleich jene elementare Umpflügung der Mentalität des bürgerlichen Typus. Auf dem gleichen Grunde, der dem Bürger jene unerhörten Steigerungen seines äußeren Lebens getragen hatte, glaubte er auch seine ungesicherte geistige Haltung zu verankern.

Die Naturwissenschaft warf den Entwicklungsgedanken über die wurzellose Geistigkeit des Bürgers. Der Bürger, überwältigt von den blendenden Möglichkeiten der Idee, übertrug die evolutionistische Biologie auf das gesamte geistige und gesellschaftliche Leben. Der Evolutionismus wurde ihm Glaube, Dogma, Religion. Er popularisierte ihn als Philosophie des bürgerlichen Fortschritts und moralisierte ihn als Auslese der Tüchtigsten im Kampfe ums Dasein.

Auf eine höchst angenehme Weise fühlte sich der Bürger nun in den Weltablauf als Sinn eines unendlichen Prozesses gestellt und als Brücke, geschlagen zu seiner eignen Erhöhung. Ein unerträglicher Hochmut kam auf, der mit schülerhaftem Wohlwollen auf den antiken, mit Ueberlegenheit auf den gotischen Menschen sah, der in der Renaissancewelt eine primitive Vorstufe, im Barock eine wunderliche, im Rokoko eine oberflächliche Abwandlung auf dem Wege zu seiner Vollendung erblickte. Dabei behängte der Bürger seine Dürftigkeit mit den Fetzen des großen Gewandes jener Epochen. Er saß, wie ihn Zarathustra erschaute, im Land der Bildung, „mit fünfzig Klexen bemalt an Gesicht und Gliedern" und „mit fünfzig Spiegeln um sich, die seinem Farbenspiele schmeichelten und nachredeten".

Und hinter dieser verfälschten und verlogenen Fassade erlischt langsam die Seele. Erlöschen die Exponenten des inneren Lebens: Religion und Kunst, Schrift und Sprache. Noch nie zuvor haben sich alle Taten des Geistes und alle Offenbarungen der Seele so außerhalb einer herrschenden Gesellschaft wie in der bürgerlichen Epoche vollzogen. Abseits, meist gegen die bürgerliche Gesellschaft, wirkten alle Schaffenden dieser Zeit. Auf keinem Gebiet hat ein Kollektivbewußtsein dieser sozialen Gemeinschaft sich in Worten oder Werken eine Ausdrucksform geschaffen, die auf fernere Zeiten übergeht.

Die bürgerliche Gesellschaft hinterläßt keinen Stil weder in der Kunst noch in der Lebensführung. Je mehr sie den Schwerpunkt ihres Daseins vom Seelischen an die Peripherie des Lebens legte, um so stumpfer wurde das Gefühl für innere Rangordnung, und desto wacher der betriebsame Sinn für die neue Werttafel: des Erfolgsmenschen. Die Entwicklung des bürgerlichen Typus eilte ihrem Ende zu. Das letzte Untergangssymptom vollendet das würdelose Bild: der Assimilisationsprozeß mit jener kleinen Oberschicht, die gescholten viel und viel bewundert seit Generationen in Lehnstreue dieses wunderliche Staatengebilde verwaltete und schirmte Sie diente der Sache willen um kargen Lohn, doch mit stolzem Bewußtsein, in sprichwörtlicher Pflichterfüllung. Sie war beschränkt, lächerlich und amusisch, doch von tiefer Anständigkeit und unbestechlicher Gesinnung. Sie hatte das Gefühl der inneren Berufung zum Herrschen und die äußere Gebärde. In den Pflichtenkreis dieses schlichten Daseins brachen die goldenen Scharen des bürgerlichen Typus. Durch familiäre, amtliche, militärische und gesellige Verknüpfung verlor diese Oberschicht bis in ihre höchsten Repräsentanten in raschem Auflösungs- und Aufzehrungsprozeß das, was sie stark und lebensberechtigt gemacht hatte. Dem König ging der Edelmann verloren, der ihm treu war „bis in die Vendée", und dem Edelmann der König, „qui était de relation sure".

Dem bürgerlichen Typus, der in das Räderwerk der Staats- und Militärmaschine geriet, imponierte im neuen Bezirke der herrische Geist, der dort wesensecht und endemisch besonders die Institution belebte, die sich die Oberschicht im Heere geschaffen. Ihn trug er wesensfremd und epidemisch in das private, amtliche und öffentliche Leben. (Dies und nichts anderes haben unsere Gegner als deutschen Militarismus gehaßt.)

So war das Ergebnis dieses tauschenden Prozesses: Edle mit schielenden Wechslermienen und Geschäftsleute mit gebärdig lautem Klirren. Und so die letzten sichtbarsten Exponenten des bürgerlichen Typus:

Spotthafte Könige mit Bühnenkronen.
Sachwalter, Händler, Schreiber — Pfiff und Zahl.

Zugleich mit der Amalgamierung nach oben vertiefte sich die Trennung nach unten. Die wirtschaftlich-gesellschaftliche Schichtung verurteilte die handarbeitenden Massen zur Unmöglichkeit des Aufstiegs. Es gehört die ganze Entseelung des bürgerlichen Typus dazu, nicht zu empfinden, daß keine sozialen Einrichtungen bei den Besten dieser Schicht das Gefühl der bittersten Trostlosigkeit zu überwinden vermochten, niemals dem schicksalhaften Pferch entsteigen zu können. Der Groll mußte mit dem Absterben eines Geschlechts erwerbstüchtiger Väter und dem Aufkommen einer jungen Generation, die in ein müheloses Rentendasein wuchs, sich zur Unerträglichkeit steigern.

Trotz allen Zeichen nahenden Untergangs hätte der bürgerliche Typus noch langsam veratmen können, hätte er nicht durch eine ungeheuerliche Tat sich selbst vorzeitig vernichtet. Er zwang die Menge: Du sollst töten. Er schlug aus der grandiosen Einheit der Zehngebote das zentrale heraus, wandelte es in seinen Widersinn und zertrat dies elementarste sittliche Postulat, die tiefe Ehrfurcht vor der heiligen Einmaligkeit eines Menschenlebens. Seines Mittelpfeilers beraubt, stürzte der ganze Bau des primitiven, alten, ewig lebendigen Sittengesetzes. In tiefem sittlichen Verfall läßt sein grauenvolles Tun die Massen zurück.

Vergeblich hallte in vier langen Jahren unsagbaren Leids und unnennbarer Verlogenheit der Schrei der Not an das Gewölbe der Zeit, auf dem der Bürger in hirn- und seelenloser Verblendung hockte, in dumpfer Furcht vor dem, was nun geschehen mußte. Aus der Krypta schlugen die Flammenzeichen. Sie rasen unförmig und eigenmächtig. „Erkrankte Welten fiebern sich zu Ende in dem Getob." Den Zeichen ist keine Kunde gefolgt. Die Flammen lodern an den Außenflächen und brennen nicht in den Herzen. Der bürgerliche Typus und seine wirtschaftlichen Organisationen werden verzehrt.

Mit seiner Katastrophe versinkt der Evolutionismus, in dem er sich postuliert fühlte. Die Revolution ist dem Rad der Evolution in die Speichen gefallen und wirft es zurück. (Revolution von revolvere = zurückwälzen.) Rückkehr ist Sinn jeder Revolution. („Retournous à la nature.") Rückkehr zu dem, was Dauerhaft, Verwurzelt, Ewig ist. So steckt in jedem echten Revolutionär ein Konservativer. Und jede wahre Revolution ist auf ihrem Grunde seelisch. Die gewalttätige Gebärde einer Bewegung mit dem kargen manifesten Gehalte materialistischer Ziele kann nie Weltwende werden. Ein Wille, der in dem Kapitalismus eine die ganze Zeiterscheinung umschreibende Tatsache sieht, trifft diese Zeit nur in ihrer Oberfläche. Soziologie allein vermag Menschengemeinschaft so wenig neu zu bauen wie Platos königlicher Staatsphilosoph. Hans Blühers geniale Entdeckung erbricht die verschütteten Quellen. Weder Oekonomie noch Geist formt die menschliche Gesellschaft, sondern: der Eros. —

Näher dem schlagenden Herzen —

Von Karl Leopold Mayer

Ein Kolben stößt auf und nieder. Es wacht. Es wächst. Es ist groß —
So wandert John Gabriel Borkman auf und ab, Tag und Nacht, ruhelos.
So scheuert am Gitterfenster der Sträfling die Stäbe blank.
So rang mit dem Engel Jakob, bis der Mond hinterm Berge versank. —
O Leid der Tage! — o Uebermaß der Schuld! — o Gerechtigkeit!
Wo find ich den Hebel: wie heb ich lastende Zeit?
Ich stehe und lausche und höre Fragen murmelnd wie Wellen:
Wo sind Morgenröten, die unsere Nächte erhellen?
Wir ringen die Hände, wir pressen an klopfende Schläfen die Faust —
Rad dreht sich, flirrende Scheibe, die große Dynamo saust —
Aufgerissen sind vor uns die Häuser der stinkenden Not
Und jeder Tod auf Lumpen ist unser Tod . . .
Nun hören wir alle Rufe, die immer umsonst uns riefen,
Nun sind wir kauernde Knappen in der Schächte finsteren Tiefen,
Nun gehn wir mit klappernden Schuhen zu den Fabriken im Morgendämmer
Und stehn an dampfenden Kufen und schwingen schwere Hämmer.
Wir heizen die hungrigen Essen, wir baggern im kalten Kanal,
Wir kriechen in Kessel, wir stampfen Schotter, wir rammen Pfahl!
In uns, in mir ist die schwarze Knospe der Arbeitsnot aufgesprungen:
Nun bin ich nahe dem Munde der Niederungen!!
Irgendwie schlägt mir anders mein Herz, bänger, verworrener, schwerer,
Näher dem schlagenden Herzen der Welt — es wandern Bekehrer
Auf allen Straßen und wecken — wer trat zu mir ein? —
Laß mich, elender Bruder, dein elender Bruder sein!!!

Marc

Von Theodor Däubler

Wer den Löwen schaut, denkt bald an die Sonne: dadurch ist er zum Wüstenkönig, zum wirklichen, leibhaftigen Ausdruck der Tropen geworden. Der Löwe macht große und weite Streifzüge. Er wandert auch aus: in manchem Land ist er dereinst heimisch gewesen; vielleicht kommt er dorthin nach Jahrtausenden wieder. Oder stirbt er aus? Ein großes Rätsel um das fürstliche Tier! Jedenfalls lebt er in den Sternen fort. Eines der herrlichsten, um den Aequator auf und niedersteigenden Sternbilder heißt nach ihm. Wenn die Sonne im Löwen steht, so wird es bei uns am allerheißesten. Wer die Sternbilder zuerst fügte und benannte, war ein großer Expressionist! Eine Ahne unsers Franz Marc. Dämonen haben auch für ihn als Bäume ihre Einwurzelung auf unserm dunklen Stern gefunden. Ihre unausrottbare, beweglichste Mannigfaltigkeit hat sich in Tieren gestalten können. Tiere sind so selbstverständlich und dabei geheimnisreich. Ob unergründbar? Jedenfalls mit uns verwandt! Daher auch dem ganzen großen Anders der Welt gegenüber eine bekanntere Größe. Wo der Mensch den rätselhaften Flammen der Nacht Formen von Kristallen, beinah wie von Schneeflocken gibt, ihren rhythmisch gefügten Gruppen allerhand Namen vertrauter Tiere andichtet, da spielt er sich selbst die Sterne in die eignen Hände. Wie nah sind uns Sterne, seitdem es einen großen Bären gibt! Für den alten Bewohner des Zweistromlands war der Eisbär ein fremdes Tier: das Sternbild des Bären beinah eine erreichbare Gottheit. Indem sich aber der Mensch in die Sterne versenkte, durch sein Naheherankommen an die Seelen der Tiere tief wurde,

kam er im Grund einzig zu sich selbst. Die innre Flammenschrift seiner Mathematik wurde zur Tat. Der Sprung aufs Roß gelang auf Erden! Dort oben, sehr hoch, bäumt sich der Pegasus in aller Ewigkeit empor!

Die allgemeinen wirtschaftlichen Betätigungen im Reich des Stiers gebaren das Stieralter. Viehzucht und Pflug wurden geheiligt. Der Stier thront in den Sternen. Im Apis hat der Aegypter den eignen Geist verehrt, der ihm beigebracht hatte, sich zugleich einen Sklaven zu machen und einen Freund zu erringen: den Stier.

Der Naturalismus hat uns zur Aeußerlichkeit erzogen; von unsern eigensten innern Veranlagungen, deren Instinkt es bleibt, sich durch den Geist beherrschen zu lassen, um dadurch die ganze Welt in die eigene Seele schmiegen zu können, hat er uns entfernt. Ein ungeheurer Geruch führt jedoch Marc wieder zu den Tieren. Zu ihrem ernstesten Eigentum. Das kann sich aber rasch offenbaren. Marc versteht nochmals das Sinnbildhafte beim Melken. Marc weiß warum und wie man jagt. Er hat seine Art zu reiten erfunden. Ihm dürfen sich die Tiere ergeben: sie lieben ihn. Tiere wittern auch heute noch den Menschen, der es weiß, auf seinem Stern die eigne und der Tiere Dämonie einzulullen. Dieser gleiche Mensch wird es nämlich auch im richtigen Augenblick verstehn, Instinkte wieder wachzurufen. Marc ist so ein ferner Schüler von Orpheus. Die Tiere merkens wohl. Und immer wieder. Marc sucht kein Fabeltier, wie beispielsweise das Einhorn: das ist längst entdeckt; auch den Greif kennen wir. Erfinder wie Marc gehn auf eigneren Wegen. Vorläufig auch an der Sphinx vorbei, die uns übrigens noch einmal viel sagen wird. Marc aber weiß, daß sie soeben stumm bleibt! Nur so viel hat er von ihr erkannt: das unterscheidet ihn aber von allen leichtfertigen Sphinxdeutern. Wie fordert er nun von sich, zum Rätsel der Tiere zu kommen? Der vielen grundverschiednen und andern Tiere, die aber für sich immer gleich und daher bekannt bleiben! Das Fabeltier in der Welt, sowohl für den Menschen, als für die andern irdischen Wesen ist ja doch und immer wieder der Mensch! Das genügt aber vorläufig Marc. Er will auf neuem Weg an die Tiere heran: er mag einmal nicht aufgereckt gehn, sondern, ohne jedes Priesterpathos, wie ein Füllen auf die grüne Wiese losspringen. Er will brüllen. Mit wilden Farben. Stierhaft. Er muß hetzen: gehetzt werden soll er. In Todesangst! Ohne sich wie ein Krieger beherrschen zu müssen. Los, und hin zu den Füchsen! Davon mit den Wölfen! Im Künstler lebt eine Art von Besessenheit, wie beim Hexensabbat, auf.

Farben sind ihm Genuß. Zugleich Ziel. Sie sind bestimmt Warnung für das Tier: auch Ermuntrung. Farben trügen kein Tier: sie führen und fordern es auf zu seinen Freuden. Darum sind auch bei Marc die Farben so kräftig und leuchtend. Wir müssen ihm zum Bären oder mit dem Hund fröhlichst ins große Schneeweiß folgen. Wir dürfen ins ewige Blau wie Vögel eingehn. Durchs dauernde Braun des Kieferwaldes begleitet uns ein Reh. Auf diese Art enthüllt uns Marc die absolute Farbe.

Hamsuns „Segen der Erde"

Von Willi Wolfradt

Wer ist älter als die Edda und jünger als Edschmid? Wer ist sachlicher als Goethe und mystischer als die Offenbarung Johannis? Wer ist heiterer als Dickens und schmerzlicher als Munch? Es gibt nur zwei Antworten: Das Leben — und Knut Hamsun.

Er ist mit einem neuen Buch auf unsere gequälte Erde gekommen, um von ihrem Segen zu erzählen, mit einem Buch, das ausgeht von einem Menschen. Ein Mann wandert des Wegs, bleibt stehen, siedelt sich an. Und wie sich sein Dasein ausbreitet und verzweigt, wie seine Arbeit hundert Schicksalen Säfte gibt, so breitet sich aus dem Keimpunkt heraus mächtig aus dies Epos, bis es den ganzen Horizont seiner Welt überschattet, bis es allen Menschen seines Umkreises tief ins Herz geschaut und das Schicksal ihrer Gemeinschaft in seinem Puls erfaßt hat. Aus einem Ton hebt sich ein gelassenes Andante und aus dem Andante die ganze große und bunte Symphonie. Es ist eine pastorale Symphonie, aber sie ragt in alle Bezirke hinein, sie weht in die Welt der festen Geduld und stolzen Arbeit: das rednerische Pathos und die Lässigkeit und die industrielle Betriebsamkeit der Städte hinein; sie läßt ihr Scherzo von finsteren Themen umwirren und ihre starke Einfachheit von

Rätseln der Differenzierung durchschwanken. Mord und Ehebruch lösen sich auf in jenem Duft schelmischen Verstehens, und aus dem unbefangensten Alltag dräut Wetterleuchten gefährlich auf. Der epische Boden ist fruchtbar, läßt Menschen über Menschen aufsprießen, gradlinige und seltsame, wurzelnde und bodenlose, grobe und feine. Da ist Oedland und da ist ein Mann. Nichts weiter. Aber nun kommt dazu, eins ums andere, wird angebaut und angeschafft, Schritt vor Schritt; und Schweiß und Stolz düngen das Land, das sich weitet; — und wie die Atemzüge, wie die Tage, so stetig kommen die Geschenke der Erde, Wohlstand, Menschen, Vieh: Oedland wird ein großer Platz, Kinder kommen und Nachbarn und Maschinen. Und der eine Mann, der hier im Wandern Halt machte, ist wie ein Erzvater über dem vielfältigen und beunruhigenden Leben, das sich da entfaltet hat aus seiner beharrlichen Arbeit heraus, geht unverdrossen den Rhythmus seines einfachen Daseins fort und trägt die Dinge, wie sie kommen, unberührt, gleich wie er die großen Lasten zu schleppen weiß bis in hohe Tage. Und so unverdrossen ladet er sie auch ab, die Sorgen und den Segen, die Enttäuschungen und Triumphe. Geht seinen Weg wie ein guter, starker Stier. Die andern um ihn sind unendlich zusammengesetzt. Wer kann sie durchschauen, wer könnte sie charakterisieren, ohne ihr Bestes, ihre tiefe Unberechenbarkeit zu trüben. Sie stehen alle gesund und festumrissen, nicht literarisch verinteressantiert, sondern ganz urwüchsig da; aber auch ihr Bauernleben ist eine gleitende und schillernde Materie, von Lockungen unterströmt und von Anwandlungen gequert. Eruptives Sichluftmachen und verschämtes Zurechtbiegen sind nur näher beieinander in der derberen Welt, so dicht, daß ein Humor, allerdings der größte (nicht schallendste) der Gegenwart, beides angreifen kann.

Denn dieser neue Hamsun ist ein humoristisches Buch, d. h. ohne Tragik, ohne Aufschrei, ohne Zerbrechen. In den darin eingetragenen Schicksalen geht auch manches schief; aber der volle Strom der Erzählung geht darüber hinweg, wie das breite, gesunde Dasein darüber hinweggeht, und ist stark genug, um alles Schiefgegangene wieder in die große, gute Richtung hineinzunehmen, wie der Strom von zuversichtlichem Dasein all die Listen und Leichtsinnigkeiten, die Fehlschläge und Bosheiten an seinen Rändern in das Lachen seines stetigen Laufs hineinnimmt. Und wen es halt doch ausspucken muß, den spuckt es mit eben diesem Lachen aus. Der taktvoll-schelmische Zug des Dichters Hamsun prägt sich hier besonders aus: hundert Kobolde zwinkern in seinen Augen, wenn er seine Geschöpfe beobachtet und uns die Freude ihrer kleinen Schwächen macht, in denen sich alles Menschentum abspiegelt. Die dämonischen Trolle dürfen diesmal nicht Verzweiflung stiften, aber sie kichern immer wieder auf, daß man ihre gefährliche Nähe spürt. Ein kurzer Eiswind bläst uns an, dann aber rauscht der furchtbare Wind des vitalen Humors aus den weiten Lungen des Epos über uns, wärmend zu neuer Zuversicht. Und der Dämon bescheidet sich zum Schelm.

Die Kameradschaft des Menschen mit der Arbeit ist die harmonische Grundlage des haftlosen, weithingeschwungenen Buches. Um ihres Verhältnisses zu dieser Kameradschaft willen bedeuten die auftretenden Menschen etwas für die ganze Erzählung. Aber so differenziert ihre rustikale Unproblematik ist, so jenseits aller Formel ist jedes Einzelnen Verhältnis. Gerade in ihren Unkonsequenzen, ihren Hinterwegen, ihren kleinen Irrationalismen, also in alledem, was sich der psychologisch raffiniertesten Formel noch entzieht, steckt ihr Menschlein drinnen, dem man nicht gram sein kann, weil Hamsun es uns im Guten und Bösen lächelnd ertappen läßt. Mit dieser Formellosigkeit verbindet sich hier jene Allgemeinbedeutung der Vorgänge und Verhaltungen, die uns wiederum lächelnd, in allem nur das äußerlich so andersartige, wesentlich jedoch so ähnliche Leben, wie es auch uns umgibt, wiedererkennen läßt. Der durchschnittliche Naturalist fand bestenfalls jene Vielfältigkeit der Züge, die alle Formel Lügen straft, aber die Bedeutung blieb gerade dadurch auf den Einzelfall beschränkt. Hamsun aber ist Uebernaturalist, Expressionist der Einzelheitlichkeit, wie das Leben selbst es ist. Sein Humor umspannt alle Weisheiten von der Resignation bis zum Kraftgefühl, vom Mitleid bis zur Boshaftigkeit. Es ist kein Humor, der dem Objekt der Dichtung anhaftet, sondern ein dem Dichter selbst beigegebener. Aus Humor sucht der Dichter Hamsun keine sakral-steile Form, keine Schleuderkraft der Rede und ist kein Expressionist der erregten Kurven. Aber er ist es in seiner eigenen allumspannenden freudigen Güte, deren Klingen mit schönem Ebenmaß, lockend und verführend, diese unendlich schlichten, tiefen und universalen Seiten erfüllt.

Die Seereise

Von Carlo Mierendorff

Endlich stößt man von Land.

Schon legt sich der Wind an uns.

Erster Hafen. Kurven hindurch, stoßweise anlaufend, dann wieder das Stopp. Es ist zu viel von dem kleinen Zeug auf dem Wasser. Auf einmal schreit der Kapitän. Darum muß der Matrose rasch nach der Reeling laufen, nach links neben die nachts grünende Laterne. Muß sich mit dem Bauch festklammern und nach unten weit hin- und herwinken. Seine Beine sind ganz hoch. Daß er nicht fällt —?

Nun Fahrt. Der Topp singt, alles spannt sich. Wie, wo blieb die Stadt?

Oh, wie wir eilen. Das Schiff wirft sich wie ein spanisch Schwimmender von Seite auf Seite. Hei.

Mein Stuhl steht bei dem Steuermann. Er lehrt mich das Meerfahren. Er steht; mein Stuhl ist ein Lehnstuhl.

Sor, es ist weit von mir nach dir. Weißt du, daß ich hinter dir bin? Sor, du bist kühn, du gehst noch vor die Kommandobrücke. Da hebt dich das Verdeck. Höher noch als deine Zehenspitzen. Denn du mußt dem Bug vorausschauen, dem Eilen vorausschauen, hinter den Horizont noch schauen.

Ja, hätten wir einen Mastkorb. Hüpfe, dann gleitet das Deck unter dir fort. Immer ein Stück näher zu mir. Hüpfe hoch und halte eine Weile in der Luft an. Laß das Schiff unter dir vor. Und du wirst — berechne gut, wie schnell wir laufen — vor mir landen.

Wie der Wind wächst. Wir lehnen uns ganz schief gegen ihn. Dem Steuermann macht das Spaß. Sind es wohl 25 in der Sekunde? Es sind bloß 10. Sor, es ist Windstärke 10. Ich rufe es dir zu durch meine Hand wie durch eine Trompete. Man kann sie greifen, so massiv wird die Luft. Dein Vater soll den Zwicker mit dem schwarzen Rand festhalten. Es ist Windstärke 10. Es fegt. Es wird uns noch den Schornstein verbeulen.

Sor, der Wind zeigt dich. Ich sehe dich durch dein Kleid. Sor, du bist schön.

Bald sind wir wohl da. Erscheint schon die Mole? Sie signalisieren schon mit Leinewand. Grünes Dreieck — scharlachroter Punkt. Du läufst von Luv nach Lee. Ankommen erregt dich. Sor, du kennst die Welt nicht. Sieh, ich nehme nicht mehr als den Augenblick. Du stößt ihn zurück. Zeit hält dich auf. Gib dich dem Autofahren hin. Es übertrifft noch das galanteste Fest. Parkett bloß aufglänzen sehen heißt, alles schon überwunden haben. Für dich. Weite die Sekunden aus, es ist so.

Du siehst nach dem Land, und nun wie du es siehst, deutest du hin wie auf Wunderbares und tastest nach dem blauen Offizier. Ich muß in die Kajüte stürzen.

Sor, ich liebe dich. Du aber gehst mit den Marineleutnants.

Wir begegnen uns oft. Deine Stimme ist gebräunt wie dein Name. Sor, ich kenne deine Schuhe, deine Bluse. Tuten die Blechhörner vom Tempel nicht Ekstasen zu dir herüber?

Wir segeln so oft. Vor den Brisen treibend. Ich habe die lange Angelrute hinter mir. Ganz fern kreuzt ihr. Schießt heran. Du winkst stehend.

Wettfahrt? Auf!

Schon schäumt es. Schäumt. Ich besiege euch, ich besiege euch. Ich laufe höhnische Bogen vor euch, das Segel weit, das Segel nah heran. Da ist die Boje. Ich werde ihn besiegt haben.

Sor, warum gehst du mit dem Marineleutnant? Nachts beglückt er dich. Ich erkenne es unter deinen Augen. Er hat die Mütze sehr fest im Genick. Nun, ja. Aber seine Rockschöße sind viel zu lang. Er hat nur ein Torpedoboot. Was kann dir das sein? Ich würde dir viel mehr von den goldenen Knöpfen schenken, die an seinem Rock sind. Jetzt ist er besiegt. — — Da schießt mein Segel in den Wind, es flattert. Ich habe geträumt und ihr — du jubelnd vorbei — durch das Ziel.

Laß, ich könnte dich doch nicht besiegen.

Was hätte ich tun sollen?

Debussy soll mir zu Hilfe kommen. Er soll die Musik für einen zweihändigen Menschen spielen. Märsche der Sehnsucht aus der Klaviatur! Ich sitze unter der Musik wie nachts in einer dunklen Eisenbahn, es donnert und braust. Ich hocke unter ihr wie ein Blinder auf der Brücke unter den Niagarafalls.

Was ist das für ein Akkord? Brigitt spielte ihn. Das war in Blankenberghe neulich. Ihre Haare waren rot. Sie hoffte noch und wartete auf dem Balkon. Die Augen aller Passanten flogen zu ihr auf. Die Sonne überstieg damals den Strand. Wir kamen zu viert von der Jagd. Liefen lachend durch den Hausflur, knallten die Türen zu warfen die Gewehre ab und die Enten auf den Küchentisch. Paul ging vorauf. Er traf auf Brigitt. Er nahm sie in den Arm. Vielleicht daß er nicht überlegte, vielleicht aus Lust, im Aufwallen oder in Betrunkenheit. Genug, er küßte sie und schickte sie dann doch hinweg. Ich kann nicht sagen, ob sie weinte. Als wir dann auf dem Balkon aßen, sagte Paul nicht mehr als so nebenhin: sie war wieder dagewesen. Albert fragte: was will sie eigentlich? Da es keinen kümmerte, jeder bloß hinaussah, meinte Edmond: Na prost! Alle lachten. Oben an der Straße zog Brigitt mit einem Matrosen. Er hatte den Arm um sie, und seine braune Hand lag breit auf ihrer weißen Schürzenmitte. Im Schweigen lachte plötzlich Albert. Paul, der sie geliebt hatte, stieß achselzuckend eine Wolke in den Himmel. Da erschien mit einem Mal der Mond auf dem First des anderen Daches, schwankte kurz und begann dann sichtlich zu steigen.

All das fällt mir in den Sinn bei diesem Klang. Eine merkwürdige Szene. Es war am Meer wie hier. Auch da so oft Rauch über dem Horizont.

Nein, so soll es dir nicht ergehen. Nicht so zu Ende.

Ich schlage es dir vor: hier meine Geldtasche hin: Mitten auf das Asphalt. Wir lassen sie im Rücken, komm!

Was hätte ich dem Baron wohl sagen sollen, ja ja, wenn ich ohne das Paket gekommen wäre.

Höre doch. Nicht umsehen. Es kitzelt mich. Was sagst du? Zurück? Kehrt? Noch hundert Schritte! Ich werde dich mit Gewalt geradeaus halten. So.

Ist es weg? Nun! Wir können jetzt auch nach der anderen Seite darüber hinausgehen. Was? Es wäre leer? Es ist mein Vermögen. Im Spiele va banque. Wenig Zufall und ich rufe morgen früh Krabben aus. Man wirft mich aus dem Hotel.

Hier sieh das Bündel. Wie wäre es, wir wollen deinen Ring und die Korallen hineintun. 65 Schritte sind dir erlassen. Du bist Mädchen. Entschluß. — — — Nicht drei Schritte kannst du tun! Nicht drei. Du wirfst dich zitternd darüber, hebst alles auf, alles ist noch dein. O solch rätselvolles Einssein.

Sor, warum kommst du nicht?

Ich will dir die Photographie mit dem Fleck auf der Nase schenken, von der dein Bruder sagt, ich gliche darauf einem Amerikaner (ob ich schon nicht blond bin). Du darfst sagen: Tanzen ist mehr als Novellen schreiben. Ja. Das darfst du sagen. Aber gegen das Bild dürftest du nichts sagen.

Du darf auch meine Jacke mit den grünen Streifen anziehen. Du sollst meine Orden haben. Wenn Männer tapfer waren, sollten ihre Mädchen die Orden dafür tragen.

Wir würden zusammen in die Koupees der D-Züge gucken. Würden die Kondukteure ärgern. Eine ganze Nacht lang Kuchen essen.

Auf dem Land — es ist eine heitere Stadt, auch Telephondrähte sind da — da würden wir kutschieren. Die lange Peitsche auf die Pferde. Sie sollen die Kruppe tief nehmen.

Alles das wäre.

Es fällt mir jetzt erst ein, daß ich den Seehund zu jagen vergaß. Wir hatten zu viel zu tun. Wie die weißen Häuser vom Bogen der Bucht sich hinaufgiebeln, das allein ansehen, kostet Zeit. Aber auch Robert, der Schiffer, wollte es nicht. Es stimmt. Er kniff die Augen zu, machte mit der Hand: glong und sagte: „Heringe".

Fürwahr, die See war ölig von ihrem Fett.

Robert ist ein Teufelskerl. Er hat den Kutter zum Versaufen voll gemacht. So viel Geld hatten wir. Einmal gefahren — hundert Mark. Zweimal — 300 Mark. 500. 1000. Gibt es überhaupt noch soviel Schnaps? Ueber die Tonbank gelegt. Hinunter mit dem Kräutergeist. Die Flaschen her. Robert, über die Marine her, das tut gut. Einen Groschen in das Orchestrion. Jetzt setzt er den Zylinderhut auf. Wer kann so viel Liter wie er? Wer kann soviel Lieder wie er?

Er macht den Mund nicht zu auf See. Immer singen. 30 Jahre schon. Wiederholte er sich je?

Die Heringe — Herr, sagt er — wollen gelockt sein.

Sor, wieviel Lustigkeit. Das müßtest du hören.

Ich muß in der Nacht fahren.

Das weiße Taschentuch hätte ich nicht zu entfalten brauchen. Du übst Tango oder schläfst.

Es wird kälter wie damals auf dem Perron. Die grüne Laterne glimmt. Heute stehe ich vorn. Sor, ich liebte dich, ehe ich von dir wußte.

Der Steuermann spuckt. Es mußte viel laviert werden.

Die Reise ist um. Der Zug lief so rasch, ich glaube, weil du dabei warst. Aus meinem Hals kommt dein Gesicht neben meine Wange.

Als ich aus dem Bahnhof trat, sah noch aus aller Welt der Fieberschlag deines kleinen Herzens.

Auch diese erste Nacht ist überstanden. Treu neben deinem Knie zu trotten, ist so leicht, wie dich vergessen. Zwischen beiden aber schwebt erst das Größere.

Wie wirst du jetzt leben? Selig gewesen an der Brust eines Tänzers?

Ich fühle, wie schwer das ist. Ich komme ans Schloß. Ein Hühnchen macht auf die Treppe. Es geht mir schlecht.

Niemand mehr, der mich pudert. Ich will mir Bonbons kaufen. Das tröstet.

Porträts junger Dramatiker

Von Rudolf Leonhard

Fritz von Unruh

Erst hatte er vielleicht nicht das knabenhafte Gesicht, aber die leidenschaftliche Miene Heinrichs von Kleist — es scheint, mehr aus dem Glauben (niemals aus dem Zwange) des Herkommens als aus der Leidenschaft. Unruhig war er zuerst, nicht eigentlich leidenschaftlich, und diese Unruhe ballte sich und suchte sich Bahnen. Sie spitzte sich, sie wirbelte, rundete sich vorübergehend, auch flog sie schon, mitunter und kurze Strecken. Die Aktivität seiner ersten Szenen war mehr Tatendrang als Gesinnung — freilich wußte, sagte, jubelte er schon: die anständige Tat, die reine, die heldenhafte bescheidne Tat gelte es — nur welches diese Tat des Edlen sei, das wußte er nicht. Aus Blutdurst nicht, sondern um der Erfüllung des Unwissenden Auferlegten, um der Vollendung des unklar Begonnenen willen wünschen junge Offiziere den Krieg. Louis Ferdinand, Prinz von Preußen, will ihn um der Ehre willen —, halt, will er das? Entgleitet ihm nicht die reine Absicht? Begleitet ihn nicht Ruhmsucht? Durchtränkt sich, verfälscht sich das Ideal mit Falschem — und zeigt sich, daß es der Verfälschung fähig war? Hier wird, wie am Kleistischen Prinzen, die Doppelseitigkeit, die Fragwürdigkeit des Helden offenbar. Darum ist das Stück lang, springt hin und her. Jugendlich atmendes Suchen ist darin, darum der Held in viele Beziehungen gestellt; in die Gruppen stoßend, spürend hinter dem Ideal. „Ideal" ist so ausgesprochen, wie man es vor hundert Jahren hörte; alle Augenblicke gelingt ein rascher Aufschwung zu den Sternen, die man kennt; eine Beethovensonate, einer Königin Bild — dazwischen kann einmal ein Säbel rasseln, läppert ein Ordentum. Das ist Preußentum vor der Decadence, als es noch fruchtbar war und eine Staats-, keine Welthandelsgesinnung hatte, aber karg war es von Anfang an: berlinische Romantik, mit der Antithese französischen Esprits; und das Schöpferische — in den Künstlerszenen mit der verborgnen Hoffnung ihrer Zukunftskraft und der Bescheidenheit ihrer Aeußerung, mit lebender Bildung und strebendem Humanismus ist es festgehalten — strebt heraus aus diesen Mauern und Treppen. Zwischen Kant, Schleiermacher und einem Geheimrat stehn diese Gestalten; klug manche, klug, und manche äffisch. Der Dichter, ein Gerechter unter den Historienschreibern, und selber (noch unentschieden) von Schleiermacherscher Idealität erfüllt, begründet groß und tief auch die Gegensätze seines Lieblings: göttlich und menschlich ist seine nicht unmännliche Abneigung gegen den Krieg Preußens mit Frankreich begründet. Der Dichter, ein Humanist im Sinne des letzten Jahrhundertbeginns, steht nicht

entschieden zum Problem seines Helden: er sieht das Aeußere und faßt den Schwung dieses Problems — und läßt den Helden mehr fahren, als daß er ihn opfert — auch szenisch verschwindet er einfach — in edlem Aberglauben.

Da stieß, da warf ihn das Leben auf den Grund dieses Problems. Und der fast Zerschmetterte und grauenhaft tief Durchgerüttelte — wandelte sich nicht, aber streifte ab und straffte sich; war im Preußenstück noch Unentschiedenheit zwischen den beiden Polen dramatischer Diktion: behendem, springendem, fechtendem Witz und (hier gut gelenktem, gründlichem, rasch bereitem) kurz lyrisierendem Ausbruch des Gefühls — nun stellt er, mit ehernem Munde schreiend, fleischerne Denkmäler eines Geschlechts auf. Nun Stürme und Ströme; nun rhythmischeres Gebrüll der Leidenschaft, verhaune, Beweise und über die Beweise sich schleudernde Gesten. Von den Ursprüngen zur Ewigkeit immer auf diesem irdischen Toten-Acker, ein Geschlecht, Mutter, breit hin mit quellenden Hüften und offnen Armen, Ruferin über das Leben, schmal aufsteigende, hin und her in Arme geworfne und sich raffende Schwester, und die Männer, die Söhne und Brüder sind. Lieber Chaos als nichts; auch das Tierische aufblühend: und in Sturz und Umsturz, im Suchen und Schweifen Erfüllung, und Liebe und Leben. Jede Stimme ein ganzer Chor, strophisch jeder einzelne Ruf. Auch Opfer gehn nur um Leben, ums Recht zum Leben — gegen Hinschleifen und Hinmorden und Gewalt, um Liebe zum Leben. Statt Humanismus Humanität, aber mehr als antikisch: urhaft. Ist hier Tendenz? Nein; aber eine Richtung, und in ihr ein Weg. Schreiender, schreitender Menschen.

Ein Weg ist offen; für ganze Geschlechter.

Reinhard Goering

Sein Drama „Seeschlacht" hat ihn bekannt gemacht — nicht nur weil es gefürchtet und verfolgt wurde. Auch nicht um der Merkwürdigkeit willen, daß es ein Stück ganz ohne Frauen ist — oder sollte diese Merkwürdigkeit dieses Stückes Wesen schon anzeichnen? Es spielt, zwischen sieben Matrosen, im Geschützturm eines Schiffes, und sein Charakter ist die helle, männliche, rufende Sachlichkeit, die nicht bramarbasierend, aber selbstbewußt sind. Alles ist gesteigert durch klare Präzision, die aber alles andere als nüchtern ist: funkelnd vor Leidenschaft. Die Wechselreden und Einzeläußerungen sind wie Maschinenteile: klar gegliedert, deutlich begrenzt, als Einzelne vollendet und fest verbunden zum Ganzen. Die Knappheit ist beileibe nicht ärmlich, nicht einmal „karg" — aber das Herz schlägt stark und schnell; der Puls drängt. Eingebettet sind die hellen Härten in Teile jugendlicher Weichheit, reibungslose Stellen des größten Reizes; und wenn es not tut, breitet das von innen Drängende sich auch aus, unbehindert und ohne Bedenken. Eigentlich ist alles Darstellung, höchstens Enthüllung, nicht Entwicklung (nicht im Sinne der genauen Methode Ibsens, sondern mit einer Art unobjektiver, höchst interessierter Aufmerksamkeit). Aber da, am Schluß, springt ein Satz heraus, gar nicht paradox, aber so aus der Tiefe zu solcher Höhe herausgestoßen, daß er fast lautlos wird und dem Publikum das Schreien ankommt; so blank aufgetrieben und verräterisch aufgedeckt, daß um diesen stählernen Pfahl das ganze eben gespielte in lebendiger Erinnerung sitzende Drama, nun wirklich ein Drama, zu schwanken, dann zu kreisen beginnt — ein Satz: da merkt der eine Matrose, begreift es, daß er geschossen hat, daß er gut geschossen hat, vielleicht sogar gern — wie? „Das Schießen muß uns doch näher gelegen haben —?" Hier, in einem Aufbrüllen der untersten Gründe, wird uns das Problem noch einmal entgegengeschleudert, ganz neu, triefend von Saft und Blut. Hätte ein Mißverstehender diese Dichtung für nichts als eine pazifistische Arbeit gehalten, er wäre mit Wucht niedergeschlagen: hier kehrt sich doch das Gegenteil zu oberst? Aber der Verstehende weiß, daß nun erst, im tiefsten Ernste, der erkennende Dichter das Friedenswerk seiner Dichtung vollzogen hat: im aufbegehrenden Bekenntnis. (Hebbel nennt einen Schurken den Dramatiker, der einen Konflikt voreilig löst.)

Aehnlich in der Tragödie „Der Zweite". Festgehalten auf engem Plane haben sich die Figuren bewegt. Es geschah auch manches; Gefühl begehrte auf, menschlichster Trost begehrte zu lenken. Da, eben am Schlusse, fragt Chlos die Frau den Mann Angelo, ob sie durch dieses alles — Untreue und Verbrechen — nicht noch schöner für ihn wurde? Da ist keine Wandlung, auch hier nicht: aber wieder wankt alles, wieder ist der Anfang aufgedeckt, das Ungeheuerste. Nun geschieht es, daß Angelo vier Zeilen Schreie ausstößt — soviel Zeit ist nun, jagende, in der Gemessenheit dieser Dichtung — vier Zeilen! Tod, Blitz, Schlag, Winkel, Vergessen, Dumpfheit, Blendung, Tierheit, Tod — und dann noch eine Wechselrede, dann einige Zeilen, die letzte Erklärung, Erhellung, und alles ist vollendet.

Vollendung in der Offenbarung: dies der Sinn dieser hellen, kurzen, gepreßten Stücke. Dies der Sinn auch des Schauspiels „Der Erste". Antonio, der Priester, erschlägt seine Geliebte, als die ihr nacktestes Innere, das Ungekannte und Ungenannte, in gefährlichem Spiel enthüllt. („Weib, du bist schädlich. Komm!" Und er erdrosselt sie. In solcher Kürze begibt und vollendet sich alles.) Ein Eifersüchtiger aber schlägt die Tote mit einem Beil. Der vermeintliche Mörder wird verurteilt; er hat doch töten wollen! Aber zuletzt offenbart Antonio, der als Priester ihm beigegeben wurde, alles. Jetzt ist ihm offenbar, was Tatsache war und was Einbildung, wo Drang und wo Pflicht. Hier werden die höchsten Gefühle in fühlloser Kürze gedrängt, Bilder von dunkler Primitivität in den Bau eines Spieles organisiert. Man fühlt sich auf harten Brettern, ein Reigen zieht vorüber, Einzelne und Gruppen, gespenstisch, leidenschaftlich, toll und hell begibt sich eine Welt, einer nach dem andern passiert, der Erste und der Zweite und andere, sie sagen, was ihres Herzens ist, aus dem Rahmen heraus, und da sie sagen, erkennen sie mehr als sie sagen.

Wie es Euch gefällt

Am Rande

Von Franz Ferdinand Baumgarten

Märchen am Anfang und Märchen am Ende, in der Mitte der Mohr, Hamlet und der Lear, die Welt, wie Shakespeare sie ergreift und begreift.

Ein Märchen am Ende. „Der Sturm". Nach dem Sturm der Elemente und nach den Stürmen des Lebens die Zauberinsel Prospero's, wo der Haß erstirbt und die Liebe vereint. Der Weise sieht sie an und die Tragödie wird Idylle. In der klaren Herbstluft Ariels Gesang.

Und Märchen am Anfang. Noch vor den Toren der Welt. Mit Blatt und mit Blüte schwellen sie dem Leben entgegen. Das eine, das einzige wie der April voll Laune und Erwartung. Es glänzt mit Märchenwundern, lieben, altgewohnten. Der böse Herzog ist mächtig, der gute ohnmächtig. Der jüngste Bruder vom schlechten in Knechtes Los gedrückt. Der Sagen Held als Märchenprinz: Jung-Roland. Und wie ja seit Davids Zeiten üblich, schlägt der junge Fant den tumben Riesen und gewinnt das Herz des Prinzeßchen. Auch der alte Sagenwald der Ardennen ist da und der Guten Zuflucht vor den Bösen. Hierher zu dem vertriebenen Herzog flüchten alle. Auch Jung-Roland und mit ihrem Gespiel Schön-Rothraud. Die beiden Prinzeßchen Hand in Hand laufen in den Wald, dort wollen sie weiße Lämmer hüten. Die Bösen, die ihre Rache in den Wald tragen, werden brav, wie sie ihn betreten. Sie erstatten geraubtes Gut, geraubte Macht. „Vertriebener König, er kehret zurück, Den Treuen verleiht er entwendetes Glück." Und acht Hochzeitspaare am Ende. Wie nennen wir dies Märchen? Jung-Roland und Schön-Rothraud? Oder der Ardennwald? Oder der gute Herzog? So nennt es doch — es war einmal, irgendwo und nirgends — so nennt es doch „Wie es Euch gefällt."

Das kecke Spiel verhöhnt alle Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit: nichts ist unmöglich und nichts ist getrennt. Nicht einmal die Geschlechter. Zu Dichters Zeiten und heute noch in englischen Colleges, wo das Stück Tradition ist, spielt ein Jüngling die Rosalind, das knabenhafte Mädchen. Und nun geht Rosalind als Knabe verkleidet als Knabe demaskiert durch das Stück, heißt dann Ganymed wie der Knabe, den Zeus sich einst geraubt. Unerkannt als Page Ganymed spielt sie, spielt er in scherzender Uebereinkunft ihrem Orlando ein Mädchen vor: in Widerspruch zu ihrem Kleid, in Uebereinstimmung mit ihrer Rolle, in Travestierung der Wirklichkeit. Die Wahrheit: ein Jüngling. Die Rolle: ein Mädchen. Die Erscheinung: bald ein knabenhaftes Mädchen, bald ein mädchenhafter Jüngling. Die tolle Laune des Dichter mischt und verwischt die Zeichen der Geschlechter bis zur Sinnenverwirrung, Hermaphroditische Liebesworte fallen wie in den gleichaltrigen Sonetten, die Shakespeare dem „Herrin — Herr" seiner Leidenschaft gesungen. Die Antworten vertiefen die Zweideutigkeit und die Gegenantworten verwirren noch mehr. Welcher Verkleidung sollen die Worte zugeteilt werden, bis zu welcher Entkleidung sollen sie vordringen? Was ist Scherz, was Ironie, was tiefere Bedeutung? Steckt hinter dem Scherz die Lust, sich zu verraten? Und hinter der Ironie die Angst, erraten werden? Ist der Spaß die letzte Wahrheit, die man nur im Scherz ausspricht? Und der Ernst so

überbetont, wie wenn man etwas verbirgt? Was ist hier Fastnacht-Spiel, was Shakespeare-Blut? Oscar Wilde hat im halben Scherz und mit ganzem Ernst die These verfochten, die Liebessonette Shakespeares gelten dem Schauspieler, für den er die Rolle der Rosalind geschrieben.

Unter den Märchengesichtern des launischen Versteck-Spieles wachsen schon die Züge der späteren Menschenbilder. Rosalind wird Porzia und Julia und Miranda heißen. Nach Jahrhunderten bei Shaw sogar Lady Cicely und wird Captain Bruaßbound bekehren. Jacques und Probstein reiben sich einander: der Narr, der so närrisch ist, daß er die Wahrheit sagt, und der Wissende, dem die Erkenntnis so weh tut, daß er sich als Narr verlachen läßt. Der erschütternste Geisterhauch Shakespeares weht uns an, die Atmosphäre die im Lear die Complementär-Gestalten des Edgar und des Narren gebären wird. Der melancholische Jacques ist ein schicksalsloser Bruder des Hamlet und des Edgar. Jene schon tragisch erleuchtet. Er noch weltschmerzlich. Die Traurigkeit und die Ueberlegenheit, die Neugier und die Epigrammen-Freudigkeit des Zuschauers. Die Jugendmelancholie und die Psychologenneugier Shakespeare's. Eine Maske des jungen Dichters wie Prospero die des Alternden. Der junge bitter und launisch, der alternde verzeihend und gefaßt.

Und trotzdem ein Märchen. Wie der April voll Laune und Erwartung. So jung, daß die Erkenntnis des Jacques als Grille verlacht wird: das Märchen lacht über die Tragödie. Alles wendet sich ja zum Guten in dem Märchenwald.

O Welt unseres Erlebens, wo sind deine Ardennen? Wenn wir die Heimat lassen müssen wie Orlando, folgt uns in die Verbannung ein Diener wie Adam, dessen Herz noch grünt unter dem Schnee seiner Haare? Wenn uns die Frühgeliebte entschwunden, tritt dann doch unserem Sehnen wenn auch als Knabe verwandelt, Feinsliebchen entgegen? Wo sind die Ardennen, die unsere Jugendträume reifen? Wer hat sie gefunden, wer noch den Mut, sie zu suchen?

Ach, nur in der Dichtung sind unsere Ardennen! Wie seid ihr jung und dumm und weggewiß Jung-Roland und Schön-Rothraud! Gott sei Dank, ihr mußtet euer Hoffen nicht überstehen. Gott sei Dank, ihr mußtet nicht klug werden. Durftet jung bleiben, wie alle, die das Schicksal mit Fülle und Erfüllung segnet. Wir lieben euch wie unsere tote Jugend. Mit unserer Entsagung wollen wir eure Wünsche bewirten. Unsere Traumkronen sollen eure junge Herrlichkeit zieren. Die verschlossene Königskammer unseres Herzens springt auf: unsere gekreuzigte Zartheit und Zärtlichkeit, an euch darf sie sich verraten. Ihr werdet sie nicht mißbrauchen. Ihr seid ja tot!

Zwischen den Stimmen

Eine Szenenreihe von Max Roden

(Prunkvolles Herrenzimmer. In der Mitte, rechts und links vom Zuschauer je eine Tür. Quer über die Ecke links hinten ein Schreibtisch; darauf ein Telephon. Links vorn eine Klubgarnitur um ein Tischchen, auf dem eine Flasche Wein und Gläser stehn.)

(Der Raum liegt im Zwielicht. Während der dritten Szene fällt die Dunkelheit ein.)

Die Personen sind:

Der Mann (Dreißiger; elegante, schlanke Erscheinung. Gescheiteltes dunkelbraunes Haar. Brauner Anzug; fein, aber nicht geckenhaft).

Der Eine (Gestalt und Maske des Mannes. Lichter Anzug. Leicht im Gehaben. Helltönende Stimme).

Der Andre (Gestalt und Maske des Mannes. Schwarzer Gehrock. Feierlich-gemeßnes Wesen. Stimme mit dunkelm Klang).

Erste Szene.

Der Mann (steht am Schreibtisch, spricht ins Telephon): — — aha — — — unmöglich, daß du kommst — — ja — — schade — — morgen? — — Hallo, wenn ich nicht öffne, frag beim Hauswart — — wie? — — den Schlüssel findest du dort — — meinetwegen — — Servus. (Läutet ab. Setzt sich an den Schreibtisch, blättert in Papieren. Mit allen Zeichen der Erregtheit springt er plötzlich auf, durchschreitet das Zimmer, nimmt ein Buch aus dem offenstehenden Bücherschrank, legt's gleich wieder hin, geht zum Tischchen, gießt Wein in ein Glas, leert's auf einen Zug, füllt das Glas neuerlich, zündet eine Zigarette an, wirft sie nach wenigen Zügen weg. Setzt sich vor

das Tischchen. Aeußerlich wird er ruhiger. Der Blick geht ins Leere.) Sehnsucht meiner Jugend: Abende, gewebt aus Duft und Schein, Abende ohne Worte, getaucht in rätselhafte Spiegelungen abenteuerlicher Geschehnisse, losgelöst von Tag und Nacht. Abend der Abende, zieh herauf und wolke mich ein mit deiner schweren Güte. Wolke meine Eitelkeiten ein: grelle Stirn, aufgeglüht in der Sonne des Lachens; stählerner Arm, gehämmert im kämpferischen Spiel; brausender Wille, weitstürmender, entwurzelnder; Grenzenlosigkeit aller Mittel des Genießens. Klares und Trübes menge sich: Zwielicht der Seele. O des reinen Gefühls, das darin lebt und das erschauert im Blick der Vergangenheiten. Abend der Abende: segne mich; in deinem Schein zerfließe die dunkeläugige Frage, die bei mir steht und stand und stand und steht: die eine Frage, das eine Rätsel. Ueberkommt mich wieder: Rausch ohne Fülle, Extasen der Leere. Abend der Abende: von deinen Lippen ströme der Hauch wundervoller Gewißheit über mich, tröstend und kühlend. (Inbrünstig:) Gewißheit, nenn mir deinen Preis. Gib dich mir, strahlende, weißblühende Rose du, aus dem Garten göttlicher Klärе und Ruhe. Gewißheit, wer dich doch hätte! Gib dich mir, geh in mich ein! Saug mich auf in dir: mein Heute und mein Gestern und alle Fernen, die in mir sind: zeitlos seien sie vor dir, die du die Antwort bist. Mein Ende sei dein Anfang, dein Beginn mein Abschluß, dein Leben mein Sterben.

Zweite Szene.

Der Eine (war während der letztgesprochnen Worte links eingetreten, hatte Hut und Stock abgelegt und sich lautlos dem Mann genähert): Reden Sie doch bitte nicht vom Sterben!

Der Mann (sieht den neben ihm Stehenden groß an): Woher . . kommen . . Sie . .?

Der Eine: Sie erlauben. (Setzt sich zur Rechten des Mannes auf den bei der Wand stehenden Sessel.) Wenn einem das Leben so viel bietet, sollte man ans Sterben nicht einmal denken.

Der Mann (halb erstaunt): Wie Sie von meinem Leben reden. Was wissen Sie darum! Ein Wort ohne Sinn ist's mir geworden. Haben Sie schon einmal, vor geschlossnen Fenster stehend, Tanzende vorüberwirbeln sehn, ohne daß Sie die Musik hörten, die der Bewegung Schwung gab? Konnten Sie den Sinn des Wirbels fassen? Ueberkam Sie nicht grenzenlose Lust, hellauf zu lachen? Ich steh, ein Staunender, vor meinem Leben. Fühl nicht den Rhythmus, hör nicht die Melodie, die dem Sinnfälligen seiner Bewegung die Lächerlichkeit rauben könnte. — — Achtlos sind die Jahre an mir vorübergegangen. Weiß ich heute mehr, als der Knabe wußte? — — Gefühle haben sich in Erfahrungen gewandelt, Erfahrungen zu Gefühlen verdichtet. Das ist alles. Erleben, erfahren, erfühlen, erinnern: wo sind die Grenzen gegeneinander, wo die Grenzen gegen Fremdes und Fernes? Könnte man sie abstecken, man wüßte vielleicht mehr von sich.

Der Eine: Es war einmal ein Abend wie dieser, umsäumt von den silbernen Blüten des Zwielichts. Sein umschleierter Blick suchte die Nacht, und Wollust der Erwartung bebte in seiner Hand, die über meine heiße Stirne strich. Ich kniete vor ihm, und er sprach zu mir mit der gütigen Stimme eines Freundes, und Weisheit war in seinen Worten. Und er wußte viel um alles Menschliche und um alles Außermenschliche. Es war ein Abend wie dieser . . (Sieht um sich.) Merkwürdig . ., merkwürdig, wie sich Begebenheiten, Gegebenheiten wiederholen. Ich saß vor einem Glase Wein, wie Sie. Und dachte ans Sterben, wie Sie. Mir ist alles so gegenwärtig, als wär keine Stunde vergangen seither. Merkwürdig . . (Sieht wieder um sich. Der Blick bleibt am Tischchen haften.) Sie erlauben. (Gießt Wein in ein Glas, macht einige Schlucke.)

Der Mann: Zigarette? (Reicht eine Dose.)

Der Eine (bedient sich, zündet die Zigarette an einem Streichholz an, das der Mann hinhält): Danke.

Der Mann: Brennt's?

Der Eine: Danke . Ja, also . . Es ist tatsächlich merkwürdig . . Haben Sie nicht auch oft das Empfinden, in einer Umgebung, in einer Lage, in einer Stimmung zu sein, in der Sie, genau so und nicht anders, schon einmal waren? Kongruenz der Aeußerlichkeiten, Kongruenz der Innerlichkeiten. Ungewollt tritt man in einen Empfindungsbereich ein, den man irgendeinmal begangen hat. Man strengt das Hirn an — kein Nachforschen schafft Klarheit. Vertraut und fremd zugleich ist alles dem Blick. Steht da, hochaufgerichtet, erstaunt, nicht restlos erkannt zu werden. Man schlägt sich an die Stirn, gequält: Teufel, wo, wo nur, wann, wann nur, wie, wie nur . .? Kein Fragen nützt. Zwischenglieder, Zwischenräume sind ausgemerzt: hier ich, dort das andre;

dann wieder in mir: dämmerfadenscheiniges Erinnern. Erlebt, erfahren, erfühlt, erträumt? Von andern auf mich überkommen? Von Gleichblütigen, von Gleichgeistigen? Ein Fluidum, das in allem ist, wirkend aber nur in Gleichgearteten? Ausunbestimmter Ferne, aus unmittelbarster Nähe? Explosiv, in den Kreis der Sekunde geschleudert. Erinnern, du bist in mir, Brücke Gottes! Wo aber sind die Geschehnisse, in denen deine Pfeiler verankert sind? (Mit hellem Pathos:) Brücke du, ewige, bogengespannt über Unendlichkeit. Erinnern du, Bleibendes, du, über allem Lebendes, in, außer allem Lebendes, du kannst nicht sterben!

Dritte Szene.

Der Andre (in der Tür rechts, unbemerkt): Lächerlich.

Der Mann (wendet ihm den Kopf zu).

Der Eine (sieht den Andern fest und ruhig an): Ich hätte darauf schwören können, daß Sie mir nachgehn werden.

Der Andre (nähert sich, Zylinder und Handschuhe ablegend, setzt sich in den Klubsessel zur Linken des Mannes): Ich bin wie Ihr Schatten. Das wollen Sie doch sagen, nicht?

Der Eine: Wo und was ich aufbau, reißen Sie nieder. Sie machen sich geradezu einen Sport daraus. Oder — wollen Sie behaupten, daß zwingende Gründe Sie dazu bestimmen?

Der Andre: Ich will gar nichts behaupten.

Der Mann (will das vor dem Andern stehende Glas mit Wein füllen).

Der Andre (abwehrend): Danke. Ich trinke nicht. Ich rauche auch nicht. (Ironisch, mit Beziehung:) Sie sehn, daß ich nicht einmal bei mir selbst das Destruktive liebe. (Zum Einen:) Sie tun mir entschieden unrecht. Nehmen Sie sich übrigens ein Beispiel an mir. Sie drängen sich den Leuten förmlich auf. Ich warte, in der Regel, bis sie zu mir kommen. Jeder findet an irgend einem Punkte seines Weges den, der zu mir führt.

Der Eine (zum Mann): Verlassen Sie sich darauf: Alles Lebende wurzelt in der Unsterblichkeit. Es gibt kein Wort, das inhaltreicher wäre als dieses, kein Ding, das ihr gleichkäme an Kraft und an Macht. Alle Zusammenhänge legt sie bloß; von ihr aus betrachtet, ist alles ohne Anfang und ohne Ende, eine in sich geschlossne Ebene.

Der Andre: Sie rühren da ein Problem, das uns vielleicht noch in aller Ewigkeit gestellt sein wird.

Der Eine: Da Sie so reden, lassen Sie's sich gesagt sein, daß es Blasphemie ist, wenn Sie von Ewigkeit sprechen.

Der Mann: Wir wollen doch nicht streiten.

Der Andre: Sicherlich nicht. Erlauben Sie aber, daß ich Ihnen folgendes sage: Ich halte mich immer ans Reale. Hypothesen sind für mich ohne Wert. Im allgemeinen laß ich jeden nach seiner Fasson selig werden. (Zum Mann:) Bei Ihnen aber handelt's sich mir darum, Sie vor einem großen Irrtum zu bewahren.

Der Eine: Beweisen Sie doch . .

Der Andre: Verzeihung! Beweise herbeischaffen müssen Sie! Ich steh auf dem Boden der Tatsachen; Sie bewegen sich auf einer Ebene, die im Ungewissen schwebt. (Zum Mann:) Es liegt mir wirklich daran, Sie über gewisse Dinge nicht im Unklaren zu lassen. Ich halte das Leben, jedes Leben, für eine viel zu wichtige, viel zu ernste Angelegenheit, als daß man's durch das Stigma der Unselbständigkeit, der Uneinzigkeit entwerten sollte. Keiner hat hierzu das Recht!

Der Eine: Ihr Standpunkt entbehrt nicht nur der Originalität — ich will durchaus nicht behaupten, daß sie meinem mehr eignet —, er ist, was weit schwerer wiegt, gerade Ihrer Ansicht nach ebenso unhaltbar wie der meine, denn auch Ihnen fehlen die Beweise. Während aber ich inbrünstig an meine Meinung glaube, fühlen Sie sich nur, vermöge Ihres Sinns für das angeblich Tatsächliche, bewogen, Ihren für richtig zu halten. (Zum Mann:) Verlassen Sie sich auf mein Gefühl: Unsterblichkeit ist kein leeres Wort. Denken Sie sich sie als das Fortbestehn der Seele, glauben Sie, daß der Geist unzerstörbar sei. Nennen Sie das Weiterleben nach des Körpers Tod, wie Sie wollen; nennen Sie's: Seelenwanderung; nennen Sie's: Erhaltung der seelischen Energie; nennen Sie's: Entpersönlichung und Stabilisierung des psychischen Jenseits des Einzelnen; nennen Sie's: Eingehn des Geistes in die Gemeinschaft der Geisteswelt, die uns umgibt

wie die Atmosphäre die Erdrinde, und deren Gesetze wir nicht einmal ahnen können; nennen Sie's: Aufstaplung der Erfahrungen und der Empfindungen des Einzelnen und Uebertragung der Summe dieser Erfahrungen und Empfindungen auf ein anders Wesen; nennen Sie's: das ewigwache Gedächtnis des Weltgeists; nennen Sie's wie Sie wollen — für mich besteht die Tatsache, daß das Leben nicht abschließt mit dem, was wir Tod heißen.

Der Mann: Ich lausche Ihnen mit einem Glücksgefühl, wie ich's seit langem nicht hatte. (Zum Andern): Bedenken Sie: ist's nicht ein Trost zu wissen,daß man nicht vereinsamt durch die Finsternisse der Lebensräume wandert?

Der Eine (zum Andern): Ich tauschte mit Ihnen um keinen Preis. Was immer mir versagt bleibt — ich finde den Ausgleich in froher Erwartung, was mir gegeben ist, genieß ich zwiefach. Genuß: ist er Ihnen wahrhaft Genuß? Fehlt Ihnen nicht das Bewußtsein Ihrer Unzulänglichkeit, das Gefühl der Unsicherheit, diese stärksten Reizmittel für das Auskosten wahrsten Genusses? In dem, der diesen bekennt, lebt die große Dreieinigkeit: Tier, Mensch, Gott erst auf. Sie können bestenfalls das eine oder das andre sein; einer wie ich ist immer tief unten und hoch oben zugleich. Hölle und Himmel sind in einem. Stes in Erwartung zu sein: das ist die schönste Erfüllung aller Träume . . Beweise wollen Sie, Beweise . .?! Sie haben sie zu Tausenden vor sich; Sie wollen sie nur nicht sehn.

Der Andre: Wahrscheinlichkeitbeweise.

Der Eine: Weil uns nicht die Mittel an die Hand gegeben sind, apodiktische Beweise zu erbringen. Das spricht nicht gegen mich, nicht gegen meine Anschauungen. Nur für die Unzulänglichkeit der Mittel. Alles Bewiesene war einmal Annahme.

Der Andre: Ich bin nicht völlig Ihrer Ansicht.

Der Eine: Das kann mich nicht im geringsten beirren.

Der Mann (legt die Hände dem Einen und dem Andern auf die Arme; läßt die Hände allmählich sinken): So beieinander waren Sie kaum je bei mir. (Zum Einen:) Zu Zeiten standen Sie mir nahe. (Zum Andern:) Sie waren mitunter mein Gast. (Zu beiden:) Ihre Ansichten sind mir nicht neu. Ich habe bald die eine, bald die andre geteilt, sogar eifrig verfochten. Nun aber, wo sie im Nebeneinander gegeneinander stehn, find ich keinen Halt, um sie in Ruhe betrachten, sie auf Wert und Unwert prüfen zu können. (Flehend:) Lassen Sie mich allein . . .

Der Eine: Wie könnt ich's nun?!

Der Andre: Sie scherzen . .

Der Mann (ängstlich): Ich seh Sie ja gar nicht mehr in der Finsternis. Ich fühle nur Ihre Stimmen, die helle und die dunkle . . Ich bin ein — ge — klemmt zwischen Ihre Stimmen und kann mich nicht rühren . . Mein Atem stockt . . (Springt auf:) Zu Hilfe! Zu Hilfe!

Der Eine: Beruhigen Sie sich . .

Der Andre: Es tut Ihnen doch niemand etwas zu leide.

Der Mann: Alles geschieht mir zu leide! Ich bin aufgestört, bin aufgereizt im höchsten Grade (schreiend:) und — man — nimmt — keine — Rück — sicht — auf mich! Begreifen Sie denn nicht, daß ich dem Wahn — sinn nahe bin?! — — — O Gott, ist das das Ende?! Hab ich dazu gelebt?!

Der Eine (drückt den Mann in den Sessel nieder): So fassen Sie sich doch!

Der Andre (zum Einen): Können Sie sich das Zureden nicht abgewöhnen? Lassen Sie ihn doch toben so viel er mag.

Der Mann (wirft die Arme in die Luft; atmet tief): Ach! Seht doch, seht: was ist von mir geblieben und von meiner Großartigkeit? Don Juan und Petrarca war ich, Casanova und Gilles de Ray: Gluten der Lust durchtobten mein Blut. Alexander und Napoleon war ich: Nacken der Besiegten brachen unter dem Gewicht meines Fußes. Homer und Goethe war ich: Unendlichkeit hieß die Heimat meines Geistes. Alles Menschliche war in mir, und ich war ein Lied im Munde der Gottheit. Seht doch, seht: was bin ich geworden? Ein Bettler um die Gnade der Einsamkeit, ein Trunkner nach einer Antwort. Rette mich, rettet mich aus mir . .! Führt mich hinaus aus den Niederungen meiner Qualen, führt mich auf Höhen seligsten Schauens . .! Seht: was bin ich?! Ein halbes Leben lang ging ich in weitem Bogen um mein Ich und hatte Angst davor. Ein halbes Leben lang stand ich vor seinen verschlossnen Pforten, fremd vor Fremdem.

Ein halbes Leben lang wieder war ich berauscht von den Dingen, die mir geschahn. Mir war ich Freund geworden, oft aber war ich andrer Feind. Ich spielte mit Schicksalen, weil Schicksal mir Spiel schien. — — Verschollne Rufe aus der Knabenzeit taumelten im Dämmer des Gehörs; böse Instinkte, aus Grabestiefe erwacht, rissen mich steil empor aus dumpfer Ohnmacht und wurden Herren meines Willens. Dann wieder: Beglückungssucht formte meine Taten, und ich war einer, zu dem man betete und an dessen Knien Dank sich emporrankte zum Herzen. Und wieder: Bleiche Rosen der Sehnsucht standen mir im Geblüte und purpurne Orchideen heißer Träume . . Nie aber war ich ganz in mir . . Ein Teil war immer außerhalb meines Seins: ein Fremdes, von dem ich mir erst sagen mußte, es gehöre mir . . Gebt mir die Hand, der eine oder der andre . . Rettet mich . .!

Der Andre (trommelt mit den Fingern auf der Tischplatte).

Der Mann: Und immer war in mir, aufgerichtet wie ein Mast, den meine Gedanken zu erklettern suchten, kahl und glatt — und nirgend konnten sie Halt finden —, die eine Frage, quälend und schmerzend. (Aufschreiend:) Ich muß Antwort wissen. Um meiner Seele Seligkeit willen! Gebt mir Antwort, erbarmt euch meiner . .!

Der Eine: Mein Sein ist die Antwort.

Der Andre: Meins desgleichen.

Der Mann: Und ich bin zwischen euch und weiß wieder nichts. (Mehr für sich:) Was ist des Einen Sein und was des Andern . .?

Der Eine (rhythmisch sprechend): Alles Lichte bin ich: ich bin die Sehnsucht, bin erfüllte Sehnsucht; ich bin der Traum und bin erfüllter Traum; ich bin Gebet und ich bin die Erhörung.

Der Andre (gleichfalls rhythmisch sprechend): Alles Dunkle bin ich: ich bin der Wille, und ich bin die Tat; ich bin die Wirklichkeit, die füllt, doch nie erfüllt.

Der Eine: Ich bin das Nacheinander: das Entwachsende, Entwachsene.

Der Andre: Ich bin das Nebeneinander: das Flache, Nie-zum-Himmel-Strebende.

Der Eine: Ich bin die Kette.

Der Andre: Ich der Schlinge Schluß.

Der Mann (bebend): Und meine Frage?
Eurer Antwort Sinn?

Der Eine (groß und breit):
Daß keiner trage
Schuld für sein „Ich bin".

Der Andre (hämisch):
Daß keiner sage:
Ende ist Beginn.

Der Mann (sich aufrichtend):
Alles hab ich durchgekostet . .

Der Eine:
Lust und Freude . .

Der Andre:
Schmerz und Trauer . .

Der Mann:
. . war durchglüht und überfrostet
vom erbarmungslosen Schauer
weltzermürbter Einsamkeit.

Der Eine:
Alles löst sich in der Zeit . .

Der Andre:
Alles löst sich auf im Raum . .

Der Mann:

Alles lebt und alles endet,
wie man's dreht und wie man's wendet,
nur im Traum . .

Der Eine:

. . im Traum . .

Der Andre:

. . im Traum . .?

Der Mann:

Sprunghaft, sinnverwirrend,
wie die Träume sind,
ist das Leben. Irrend
Mensch darin —: verlassnes Kind . .
Angst verzehrt ihn. Zitternd
sehnt er Hilfe her;
bahnt, das Ufer witternd,
sich den Weg durchs Traumesmeer.
Aber immer wieder
drückt die Woge ihn
in die Tiefe nieder,
die ihm einst die Höhe schien.
Gibt's denn Höhen, gibt's denn Tiefen . .?
(Alles ist nur relativ.)
Worte, die im Schweigen schliefen,
bis sie Gott zum Tönen rief.

Fall ich fehllos in den Raum,
wenn ich mich vom Da-Sein scheide . .,
wird mir Zeit ein wüster Traum,
wenn ich nicht am Leben leide . .?
Stimmen ihr, aus mir befreit,
aufgegrünt zu eignem Leben,
Bürgen der Unendlichkeit:
könnt ihr mir nicht Antwort geben?

Der Andre: Sie deklamieren sehr schön.

Der Mann wie aus tiefem Traum erwachend): — — gibt's denn Höhen, gibt's denn Tiefen — —? Einst glaubt ich's . . Ich glaub's vielleicht noch immer . .

Der Eine (ein wenig geschäftig, um den Mann abzulenken): Seien Sie nicht ungehalten, wenn ich Sie unterbreche. Es kommt nie so sehr auf den Gegenstand wie auf die Tatsache des Glaubens an. Wenn — Sie — nur — glauben . . Glauben setzt immer eine Anlehnung voraus. Man ist nicht isoliert.

Der Andre (zum Einen): Nun, und macht Sie das glücklich?

Der Eine: Sicherlich.

Der Andre: Aber der Mann wird nie mehr glücklich. Glauben Sie mir. Ich habe da einige Erfahrung.

Der Eine: Wenn Sie nur nicht gekommen wären!

Der Andre: Nehmen Sie doch Rücksicht auf mich. Ich bitte Sie darum.

Der Eine (zum Andern): Wollen wir nicht lieber gehn?

Der Andre: Sie meinen doch nicht im Ernst, daß in solch einem Zustand Alleinsein gleichbedeutend ist mit Ruhe. Ruhe findet der nicht mehr innerhalb seines Lebens.

Der Eine: Dafür lassen Sie mich sorgen.

Der Andre: Mit Traktätchen ist da nicht zu helfen. Ich hab ein bessers Mittel zur Hand. (Zieht aus der Tasche eine Pistole; der Lauf glitzert im Dunkel.)

Der Eine (in höchster Erregung): Weg damit; weg, sag ich, weg! Unterstehn Sie sich . .!

Der Andre (dem Mann die Pistole reichend): Hier, nehmen Sie.

Der Mann (streckt die Hand aus).

Der Eine (wirft sich dazwischen): Weg damit, sag ich. Stecken Sie die Pistole ein! (Zerrt an des Andern Arm:) Lassen Sie sie los, geben Sie sie her! (Keuchend:) Her damit . .!

Der Andre (in voller Ruhe zum Einen): Herr, wir spielen doch nicht in einer Komödie. Lassen Sie doch die Mätzchen.

Der Mann: — — Pistole — —

Der Andre: Hören Sie?

Der Eine (atemlos; wirft sich völlig auf den Andern, den er von dem im Sessel halb liegenden Mann wegzudrängen versucht): Werfen Sie das Ding weg!

Der Andre (hat, im Ringen, den einen Arm freigemacht; reicht dem Mann die Pistole; zum Einen): Bemühn Sie sich nicht. Sie sehn, daß ich der Stärkere bin.

Der Mann (die Pistole umfaßt haltend): Gebt Ruhe . . Ihr tut mir weh . .

Der Andre (kalt): Drücken Sie los.

Der Mann (aufschreiend, auf den Einen zeigend): Eigentlich müßt ich zuerst ihm den Garaus machen . .

Der Andre: Drücken Sie los, sag ich. Mit dem da werd ich schon fertig werden.

Der Eine (den der Andre nun fest umklammert hält; sich windend): Lassen Sie mich zu ihm!

Der Andre: Noch nicht! (Zum Mann:) Also los!

Der Mann (setzt die Pistole an die Schläfe. Ein Schuß blitzt).

Der Eine (reißt sich mit wildem Aufschrei los stürzt auf den Mann zu, der im Sessel entseelt zurückgesunken ist: stellt sich breit vor den Toten, das Gesicht dem Andern zugewandt): Was — nun . .?

Der Andre: Nun? Nun kommen Sie. Wir haben hier nichts mehr zu suchen.

(Während er durch das Zimmer schreitet, fällt der Vorhang.)

Wieso?

Von Hedwig Ryder

Kaum einer der Zurückgekehrten, denen wir die Hand reichen, der nicht einen Mord auf dem Gewissen hat. Und doch haben sich alle zum Gefühl ihrer Unschuld zurückgefunden. Ein andrer Fall: jemand ließ einen Selbstmord zu mit der Begründung, daß der aktive Teilnehmer an diesem Unternehmen auch hier, wie in der Mehrzahl der Fälle, den andern zu töten vermeinte, sich aber insofern verrechnete, als er nur sich selbst das Leben nahm.

Wieso gelangen wir zu einer Freisprechung unsrer selbst, zu dem Bewußtsein richten zu dürfen, erst dann, wenn wir positiv Schuld auf uns geladen haben? Und Schuld nicht als Begriff einer Zeit, sondern von fortdauernder Gültigkeit.

Vorerst glaube ich, kann man einige Motive beiseiteschieben. Das, der Freiheit — Gleichheit — Brüderlichkeit, in der Auslegung: wir sind allzumal Sünder. — Das, des Weitersündigens auf einmal erlangte Vogelfreiheit hinauf — und das Bewußtsein großartigen Hinauforganisierens veralteter Rechtseinrichtungen.

Dann bliebe, mit einem starken Sachakzent allerdings, doch von diesem Gesichtspunkt aus infolge einseitiger Beleuchtung teils hypertropisch, teils geschrumpft anzusehen, noch das Motiv des alten Befreiertums und des Gottessohnes, der das Leid auf sich nimmt, so daß, recht wenig eigentlich sich mit dem Grunde deckend, der Schatten schon zu unsern Füßen spielt: Darf man Unrecht tun des Rechtes willen? (Besonders verlockend, da Menschenbund und Völkerbund schon Beispiele gaben, sich zu entscheiden.)

Das noch Bleibende ist etwa, und vielleicht, ganz zeitgemäß, ein Problem der Masse. — Es findet statt, eine sofortige Scheidung in einen Angeklagten und einen Richter. Der Richter, körperlos, heute immer noch wie damals, vermummter Sprecher einer hinter ihm stehenden Menge, hebt die unverantwortlich uns aufgebürdete Verantwortlichkeit in die Ablösung nicht zu begrenzender Unpersönlichkeit, die allen Griffen (schützenwollenden, demaskierenden oder arretierenden) entschlüpft. Das beste Mittel Schuld zu tilgen, ist zu richten. Uns aber drängt es danach, denn wir fühlen, was wir dokumentieren, wenn wir dem Angeklagtenkörper entrinnen: „Der Mensch ist nicht dazu da, festgelegt zu werden, sondern er steht immer da, wo die Menschheit steht und er ihre Worte spricht."

Wir erheben die Angelegenheit ins Unpersönliche, denn so geht es nicht mehr um uns — und wir sind des festen Glaubens, daß es auch nicht um den Einzelnen geht, man ihn also nicht in einer Schuld festlegen darf, sondern es sich immer um eine Allgemeinheit handelt, der wir dadurch uns einreihen, daß wir auf uns persönlich verzichten, was dokumentiert wird, indem wir zum unverbindlichen symbolischen Schemen eines Richters werden. Schuld erhält ein anderes Gesicht — wird Anklage der Menschheit. Richtet, damit Ihr nicht gerichtet werdet. Ist solch Weg des Instinkts, Beweis, daß Kommunismus Instinkt? Eine neue Massenerkenntnis dieser Tage ist, daß der Lebende aber wirklich recht hat.

Zwei Gedichte

Von Ernst Stimmel

Warum müssen wir immer nur wandern?

Wenn wir durch verschlossene Straßen wandern
An tausend Gesichtern vorbei und Gedanken,
Und tausend Schranken
Trennt unser Schicksal von tausend andern,

Wenn an den kalten, vermauerten Stirnen
Unsere Blicke abgleiten wie an Steinen,
Während neben uns unsichtbar weinen
Bettelnde Blicke verlassener Dirnen,

Wenn unsere Schritte in fremde Spuren
Flüchtig sich senken — [sie denken?
Die sie traten, wo mögen sie sein? Was mögen
Und was für Stunden schlagen ihnen die ewigen
Uhren?

Warum können wir im All nicht verweilen,
Können ewig nur Eines bleiben,
Können immer nur sagen und schreiben
„Wir" — und können uns doch nicht zerteilen?

Warum sind wir nicht tausend Gestalten,
Haben nicht tausend Herzen zu fühlen,
Sind die Wogen nicht, die den Felsen umspülen,
Und der Fels, an dem tausend sich halten?

Warum müssen wir immer nur wandern,
Richtungslos in unendlichem Streben,
Taumelnd zwischen tausend Leben,
Nach dem Schicksal von tausend andern?

Begegnung

Ein leises Streifen im Vorübergehn,
Sekundenlang zwei Körper stumm erschauern,
Sekundenlang vier Augen stehn und sehn —
Dann leeres Tasten an erstarrten Mauern.

Doch an der Spule ihrer Sehnsucht drehn
Sich zähe Fäden auf und hoffen, lauern
Und weichen nicht, als bis im Windeswehn
Die letzten sturmzerpflückt im Tode trauern.

Sekundenlang ein Traum von freien Flächen,
Dann wächst und türmt sich riesengleich ein Wall;
Sekundenlang ein „Herz zu Herzen Sprechen",
Dann trennt die beiden weltenfern das All.

Noch glänzt die Spur der Zwei im Tageslicht,
Bis sie die Nacht mit schwerem Schritt verwischt.

Per aspera

Von Pawel Barchan

In der Müllgrube, hinter dem hohen Zaun eines Hofes, sitzt das Glück, in Gestalt eines achtbaren Knochens, und ruft nach Befreiung. Diesen Ruf erschnüffelt ein junger Hund, herrenlos, ausgehungert und verkommen, aber eben doch noch jung. Erschnüffelt und ist da, dies Glück sich zu erobern. Aber schon sind zwei junge, handfeste Mägde zur Stelle, um eine Jagd auf ihn zu eröffnen. Er rennt durch den Hof, verzweifelt, kreuz und quer. Der Zaun ist hoch, und vor der Pforte hält die eine Menschenbestie Wache, nur einen kleinen Schlitz offenlassend. Der aufgewühlte Hunger ist vergessen, die Not wächst und wächst und erfüllt die ganze Luft. Nun naht das Abgebrühtwerden! Und alle Mahnungen und alle Worte blitzen durch sein Hirn, das dem Zerspringen nah ist. Das Lachen und die Rufe der Mägde steigern sind. Luft und Raum sind vollgespickt mit Spießen des Entsetzens. Und das Grauen jagt ihn in den schmalen Schlitz. Kaum ist er bis zum Bauch hindurchgezwängt, wird die Pforte in seine Flanke gedrückt. Er arbeitet, winselt und heult — vergeblich. Rufen der Mägde, und Feuer schießt in seinen Rücken: das ist das kochende Wasser! Seine Beine arbeiten im Irrsinn, Augen und Kopf sind am Bersten, sind längst geborsten. Die Schreie spalten die Luft, die schwarz ist und vollgefüllt mit Schmerz und Verzweiflung. Eine kleine Weile, und wieder schießt Feuer in seinen Rücken —

Und draußen auf dem Markte stehen zwei Hunde. Beide herrenlos und verkommen. Der alte mit triefenden, schon grau überzogenen Augen und eingefallenem, in Hunger geübtem Bauch. Er steht da, geneigten Kopfes, mit eingezogenem Schwanz, und die gellenden Schreie des gepeinigten Jungen rufen in ihm ein leise stöhnendes Echo wieder. Daß die Schnauze schon stark ergraut ist, merkt man dieser Gestalt des Jammers und der Verwahrlostheit nicht mehr an. Er und sein Freund, der um etwas Jüngere und Kräftigere, sonst aber auf derselben sozialen Stufe Stehende, lauschen den Ereignissen auf dem Hofe. Dazwischen fallen Worte, bedächtig und trostlos und von Pausen gestützt.

Der Freund blinzelt mit den Augen und meint endlich:

„Es gibt Orte, sagt man, wo die Hunde von Menschen geliebt werden, wo sie ein Heim haben und jeden Tag zu fressen kriegen. Jeden Tag; so sagt man. Tagaus, tagein satt zu fressen."

„Ja, man sagt so," versetzt der Alte resigniert. Pause.

Bald hebt der Freund wieder an:

„Ich weiß nicht, ich sehe, die Welt hat unsern Untergang beschlossen. Es ist eine Verschwörung gegen uns im Gange."

„Solang die Welt besteht," belehrt der Alte, „lag sie immer in Verschwörung gegen jemand oder etwas, ohne sich dessen je bewußt gewesen zu sein."

„Und auf den ersten Blick," fällt der Freund ein, „glaubt man, es ist nur die Schlechtigkeit, die Bosheit, die sich verschworen hat. Wenn man aber näher hinsieht,, erkennt man, es ist die Dummheit, die diese Anzettelung bewerkstelligt."

Der Alte schüttelte den Kopf:

„Zu guterletzt ist es eine Krankheitserscheinung. Eine Krankheit mit allen Symptomen. Sobald eine Masse räumlich oder durch gemeinsames Interesse sich zusammenfindet, wird sie von einer psychischen, oder ethischen, Epidemie befallen. Bei solchen Krankheiten spielt der Verstand dieselbe Rolle wie bei physischen Krankheiten gewisse Blutkörper im Kampf gegen Krankheitskeime. Der Einzelne hat seinen Verstand und kann gegen psychische Parasiten ankämpfen. Kaum finden sich mehrere zusammen, schaltet (durch Gesetze der Trägheit) der Verstand aus, und sie sind rettungslos der psychischen, oder ethischen, Epidemie verfallen. Und da kann von Schuld keine Rede sein. Nur die Zeit löscht solche Epidemie aus. Das heißt, die Krankheitskeime sterben durch Inzucht."

Der Freund hat, wie immer, aufmerksam zugehört. Nach einer Weile fragt er, da die Schreie wieder gellender geworden:

„Sag, der du Triebe des Herzens kennst: warum tun die Bestien von Menschen dies da? Horch Diese jungen, satten Mägde!"

Aus dem Alten wimmert es echoartig wieder. Der Kopf ist noch tiefer gesenkt und die Lenden sind noch mehr eingefallen. Dann sagt er wie aus weiter Ferne:

„Vielleicht ist es nur, weil sie so unwissend sind. Sie haben es noch nicht gelernt, ihre Gefühle und ihre Triebe, wie soll ich es sagen, zu übersetzen. Und dann: sie sind noch zu jung. Gott hat ihnen noch nicht gegeben, zu begreifen, was sie selber leiden. Sie sind noch nicht reif zu ihren eignen Leiden, und erst zu denen der andern! Sie haben noch einen weiten Weg."

In diesem Augenblick riß der junge Hund sich aus der Hölle los. Die Mägde hatten genug gehabt ihres Spieles und das arme Luder durchschlüpfen lassen. Und der Gepeinigte stürzte hinaus mit dem spaltenden, doch immer schwächer werdenden Heulen ins Freie. Er rannte an den Zweien vorbei und trug seinen Schmerz und seine Pein feldein.

Der Alte sah den Jungen nicht an und blickte ihm auch nicht nach. Nur schien er noch mehr zusammengeschrumpft. Es war ja sein Sohn. Nur der Freund schnupperte die qualdurchschwängerte Atmosphäre, die, das Sonnenlicht verfinsternd, den Gepeinigten umgab. Nach einer Weile aufseufzend, sagte er:

„Ach ja. Laß es nur gut sein. Durch Schaden wird man klug. Das da wird dem Jungen eine gute Lehre sein. Ja, ja. Weißt noch, du hast es oft gesagt: Nur die Weisheit ist etwas wert, die wir mit unserm Fell bezahlen. Jede Lehre muß erlebt werden, in Qualen geboren. Das sind deine Worte."

Der Alte blinzelte und hob zum ersten Mal, wie witternd, den Kopf. Es war, als atme er von irgendwo etwas wie Hoffnung ein. Und er sagte vor sich hin:

„Man zahlt und zahlt mit seiner Haut, sammelt gleich einem Geizigen Lehre auf Lehre, die doch keinem andern nutzen können als dem, der sie sich erschunden. Und auch der zieht nimmer Nutzen aus ihnen. Als daß er wirklich nur, wenn er mal so weit ist, mit einem Lächeln des Friedens tot daliegen darf. Dies ist die Ironie eines Lebens. Und vielleicht auch sein Trost."

„Ja. Und auch dein Junge wird durch diesen Schaden klug werden", meinte der Freund nach einer Weile.

„Glaubst du das wirklich?" sagte der Alte hart. „Sieh um dich. Wer ist denn durch Schaden klug geworden! Durch Unglück wird nur weise, wer durch Glück gut und milde geworden wäre. Und dies nur, wer in sich eine Sonne trägt, die nicht untergehen kann. Und dies ist so selten wie Schönheit, wie Seelengröße, wie Genie. Alles andere wird durch das Glück roh und borniert. Und durch das Unglück noch bornierter, und dazu noch rachsüchtig und erbittert. D. h. noch sklavischer."

Dies und dergleichen wurde gesprochen, und eine Weile verging. Und da war der junge Hund schon zurück. Rücken und Kopf schienen mutiger, da er rief:

„Was steht Ihr da, Ihr Jammergestalten! Was flennt Ihr und ächzet! Die Welt ist voller Wunder und ist voller Lockung. Und fette Knochen in Hülle und Fülle. Man muß nur das Geheimnis finden, wie an das Glück heranzuspringen. Aber heranspringen, das muß man. Es ist eine Formel. Das weiß ich. Aber Ihr sollt sehen, mir wird es gelingen. Und fressen werde ich zum Platzen. Und die Bestien da drüben, die sollen's erleben. Jetzt weiß ich alles." Er glühte. Und war weg.

Der Alte hatte zu ihm aufgeblickt mit den Augen eines geschlagenen Hundes. Ja, er und kein anderer hat eben noch all die Peinigung zwischen Tür und Pfosten erlitten, er, der alte Hund, und kein anderer. Dann sagte er, noch demütiger und resigniert:

„Er ist eben noch jung."

Und jeder trottete seiner Wege.

Der Freund aber dachte bei sich:

„Wer weiß, vielleicht gelingt es ihm. Man sagt ja, es gibt Orte, da . . . " und er dachte an das Glück.

Und während er weiter ging, war es ihm, als entferne er sich immer mehr von diesem Glücke.

Blätter des Deutschen Theaters

Offener Brief

an den republikanischen Minister Wolfgang Heine

Lieber Herr Wolfgang Heine!

Ich hoffe, daß Sie mich mit diesem Brief nicht an Ihren Kollegen, den Kultusminister, verweisen und diesen Schritt mit den Abgrenzungen, die zwischen den einzelnen „Ressorts" bestehen, begründen werden. Ich glaube nämlich, daß allgemein menschliche Dinge, und künstlerische Dinge sind allgemein menschlich, an kein Ressort gebunden sein dürfen. Sie gehen jeden soweit an, als er für sie ein Gefühl hat. Und da ich Ihr tiefes, vorurteilsloses und fast ehrfürchtiges Gefühl für das Kunstwerk in hundert Verhandlungen, Gesprächen und Korrespondenzen kennen lernen durfte, schreibe ich heute diesen Brief. Er handelt von Dingen, die in kein Gesetz zu pressen sind und denen dennoch die gleiche Wichtigkeit innewohnt wie den anderen großen und entscheidenden Fragen der deutschen Zukunft, an denen Sie und die übrigen Mitglieder der Regierung augenblicklich arbeiten. Ueber diese Dinge, die künstlerischen, ist in den vier Monaten seit Ausbruch der Revolution aus dem Munde der im Staate Entscheidenden noch kaum ein Wort laut geworden. Es ist aber höchste Zeit, daß es laut werde, soll Unwiderbringliches nicht verloren gehen.

Ich fordere für die Kunst Freiheit und Pflege. Freiheit nach rechts und links. Die Kunst, die sich bisher nicht von rechts hat terrorisieren lassen, wird sich nämlich nun auch von links nicht terrorisieren lassen. Sie selber haben einmal das schöne Wort ausgesprochen: die Kunst solle frei sein, frei bis zum Mißbrauch. In einer Republik, meine ich, sollte jede Kunst geschützt und — als Kunst — gefördert werden. Um jeden Preis, bedingungslos. Die Kunst etwa eines Dichters von royalistischem ebenso wie die eines Dichters von sozialistischem Gefühl. Was aber geschieht schon heute? Der Byzantinismus ist tot, es lebe der Byzantinismus! Schon wieder beginnt sich Kriecherei auszubreiten, wird Gesinnung belohnt, nur eben die entgegengesetzte Gesinnung. (Wobei die Gesinnungstüchtigsten des Kaiserreiches alle Aussicht haben, wiederum das Wettrennen zu gewinnen.) Kunst hat aber mit Gesinnung, und sei sie selbst noch so echt, nichts zu tun. Das, hofften wir, würde eine demokratische Regierung begreifen, nachdem eine autokratische uns Unbequeme zu fesseln versucht, unsere Dichter verboten, unsere Maler verpönt, unsere Baumeister ohne Auftrag gelassen hatte — während die Macher in allen Künsten Auftrag, Ruhm und Geld einstrichen. Eine revolutionäre Regierung, die selber hart um die Freiheit gekämpft hatte, hofften wir, würde sprechen: Kunst sei frei; wir schützen dich nicht, weil du unseren Interessen dienst, sondern um der Freiheit willen, die unser Lebensprinzip ist. Du hast zwar fast immer, deinem Wesen nach, auf der linken Seite gestanden, in Opposition zu den früher Regierenden, aber nicht darum wollen wir dich fördern — bedingungslos, ohne nach deinem politischen Führungszeugnis zu fragen —, sondern um deiner selbst willen, weil wir tief deine Bedeutung im Leben des Volkes fühlen, weil du das Einzige bist, buchstäblich das Einzige, an dem wir noch reich sind, das uns unsere Gegner nicht nehmen können, weil es sich nicht in Frank und Sterling umrechnen läßt, und das, nähmen sie es dennoch von uns, uns nicht ärmer machte. Wir wurden, als Deutschland politisch klein war, das Volk der Dichter und Denker

genannt. Später, nach dem glänzenden äußeren Aufstieg, haben unsere Händler, Techniker und Militärs diese Bezeichnung hochmütig lächelnd zurückgewiesen; aber die Händler, Techniker und Militärs haben unser Land zuletzt in die Katastrophe geführt und zurückgeworfen, so daß wir jetzt wiederum nichts anders mehr sind, als das Volk der Dichter und Denker. Wir aber, eine deutsche Regierung der Freiheit und des Geistes, sind uns bewußt der inneren Macht der schöpferischen Idee und der schöpferischen Kunst; wir, die wir die Vorfahren der Fürsten für uns nicht mehr anerkennen, anerkennen Dürer, Goethe und Beethoven als unsere erlauchten Ahnen; wir, die wir Jahrzehnte lang die Erträgnisse unseres Schweißes opfern mußten, damit öde Prunkpaläste gebaut und schädliches Kriegsgerät gefertigt werde, wir wollen, arm geworden, ein viel Geringeres opfern, damit die Wunderblume der deutschen Kunst nicht verdorre, die heute in einem erschöpften Lande mehr denn je der Pflege und der Stütze bedarf. — So etwa, dachten wir, würde die erste deutsche revolutionäre Regierung sprechen.

Was aber geschieht in Wirklichkeit? — Man findet zu Taten nicht Zeit und nicht zu Worten; in den Redeschlachten der Nationalversammlung wird die Kunst einfach totgeschwiegen. In der ersten Ansprache des ersten Präsidenten der deutschen Republik, gehalten zu Weimar, fällt das Wort Goethe, aber es erscheint als ein rednerisches Ornament, nicht als ein unbedingtes Bekenntnis zum Geist. Goethe hätte ein Programm für ein militärisch geschlagenes und wirtschaftlich verarmtes Deutschland werden können. Hier gab es — deutlich vorgezeichnet — einen Weg zur Selbstbesinnung und zur Vertiefung, hier waren wir unbesiegt und unbesiegbar. Die geistige Entscheidung, die einzige, auf die es im Grunde ankommt, wäre anzurufen gewesen im Kampf der Völker; hier war die Plattform, auf die wir uns, ein anderes Griechenland, nun endlich stellen mußten. Das Wort Goethe wäre vieles auszulöschen imstande gewesen. Aber kaum angeschlagen, verklang der Ton und wurde — **in Weimar! — nicht mehr gehört.**

So traurig es ist, so wahr scheint es zu sein: die neue deutsche Regierung steht den Fragen der Kunst, soweit sie nicht für die Propaganda der sozialistischen Idee in Betracht kommen, teilnahmlos gegenüber. Nirgends ist auch nur der Wille zum Guten, der Anfang eines Aufräumens sichtbar. Nichts als ein lässiges Gewährenlassen ist zu bemerken. Der schlechte Geschmack eines Monarchen, der in den letzten Jahrzehnten für unsere öffentliche Kunstpflege bestimmend war, darf, nach dem Sturze seines Schützers, sich nach wie vor breitmachen und die neue Regierung gewährt, wie die alte, reichliche Mittel zu seiner Förderung. Die Königlichen Akademien und die Königlichen Theater heißen nun Staatsakademien und Staatstheater, aber sie haben nichts als den Titel geändert. Ueberlebtes und Kunst aus zweiter Hand macht sich hier breit und wird fürstlich bezahlt. Bezahlt mit Millionen und Abermillionen von einem Volke, so arm, daß es nicht weiß, wo es morgen seine notwendigste Nahrung wird hernehmen können. Allerdings soll, so glaube auch ich, selbst unter den heutigen Umständen Deutschland Geld übrig haben für seine Kunst, aber für eine wirkliche, lebendige, die beide Merkmale der Größe hat: durchaus repräsentativ für ihre Zeit und dabei doch durchaus persönlich zu sein. Dies Geld wird bestimmt besser verwandt sein, als für die Herstellung von Kriegsschiffen und vielleicht ebenso gut, als ob man dafür Volksschulen und Eisenbahnen baute. Aber nur, wenn mit ihm die *eine* wirkliche, bedeutende und darum immer junge und immer neue, brausende, in die Zukunft weisende Kunst, die unser schönster und heiligster Besitz ist, gefördert wird. Dazu gibt es aber nur *einen* Weg: die republikanische Regierung berufe die besten, bisher auf sich selbst gestellten Männer jedes künstlerischen Gebietes, ausgewählt nicht lediglich nach dem Schema Arbeitgeber — Arbeitnehmer, vertraue ihnen, baue auf ihre Arbeit und lege in ihre Hände die Aufgabe, die Kunst zu entwickeln und vorwärtszustoßen.

Ich bin Ihnen, lieber Herr Wolfgang Heine, in Verehrung ergeben

Berlin, März 1919. Heinz Herald

Rosalinde

(Nach der Aufführung von Shakespeares „Wie es euch gefällt")

Von Arthur Kahane

Rosalinde, Fräulein Rosalinde, Prinzessin Rosalinde kam herab (ich weiß es noch, als ob es heute wäre), trug Rosen in den kleinen Prinzessinnenhänden und streute Rosenblätter auf die Träume eines Knaben.

Ach, es ist lange, viel zu lange her, aber ich weiß es noch, als ob es heute wäre.

Der dumme romantische Bub nannte sich Orlando (wie sollte er sich anders nennen als Orlando oder Rinaldo), stand ganz allein und verlassen in der bösen, feindseligen Welt und sein großer Bruder schlug ihn und peinigte ihn und die zuwideren Erwachsenen verstanden ihn nicht, waren schlecht zu ihm und quälten ihn mit Regeln und Vorschriften, die gerade so albern und steif waren wie die Etikette an einem großen Hofe. Er aber war sehr ritterlich und stolz und furchtbar stark und warf den großen, dicken, dummen Ringer des bösen Herzogs zu Boden wie nichts. Und zwei wunderschöne Damen erschienen, ganz jung, und waren Prinzessinnen, und die Eine, die Schönere, hing ihm eine Kette von Gold, die sie vorher an ihrer jungen, weißen, runden Brust getragen hatte, als Siegespreis um den Hals und sagte ihm irgend etwas, das voll Witz und Heiterkeit war, aber in ihrem Witz klangen Tränen der Melancholie und ihre Heiterkeit zwitscherte wie Vogelstimmen und sang wie Wehen des Waldes. Er wurde stumm vor Glück. Und alles war schlank, silbrig und unwirklich wie ein Knabentraum. Mozarten, sagt Mechtild Lichnowsky.

Rosalinde, Zarteste, wehmütig-Uebermütigste, Freieste von Erdenschwere, du Elfenleichte, Sprühende und Schwebende, du über alle Maßen Verliebte, Knabentraum voll Ahnung, Sehnsucht und wehem Schmerz, weil er dich je auf Erden zu finden verzweifelt! Knabentraum wie Venedig, das jedes Kind als Traummärchen erlebt hat, bevor es ahnen konnte, daß es Venedig gibt.

Irgendwo müßte ein Wald sein, der besser ist als die Welt. Der anders ist als andere Wälder. Ardennenwald. Wie wunderschön das klang, ehe ihn die dumme Weltgeschichte so arg und blutig kompromittiert hat. Ein Wald voll Freiheit, zarter Musik und stiller, gedämpfter Heiterkeit. Ein Wald, der in allen Zweigen von Liebe rauscht. Ein ganz unwirklicher Wald, in dem das Unwahrscheinliche wahr wird. Ein guter, fürstlicher Herzog haust in dem Wald, milde gegen Mensch und Kreatur, voll Fröhlichkeit der Reife, wie jeder, der verzichten gelernt und das Leid erfahren hat. Mit seinen seltsamen Gesellen, Spielleuten und allerhand Volk, von dem jeder ein verstecktes Schicksal still vergnügt zu tragen weiß. Einer ist darunter, seltsamer als die Andern, von melancholischer Gemütsart und zarter, verwundbarer Seele, der schwerer unter der Welt leidet als die Anderen, der, vollgefüllt mit Hemmungen und bitteren Wahrheiten, unter der Güte seines Herrn leidet wie andere unter der Härte von Tyrannen, bis er ihn zu hassen beginnt, und danach brennt, ihm endlich einmal die Wahrheit zu sagen, etwa wie ein großer Dichter danach brennen mag, endlich einmal seinem Tyrannen, dem Publikum, die Wahrheit ins Gesicht zu schleudern. Schäfer und Schäferinnen sind in dem Wald, dumme und kluge, schöne und häßliche, alle sehr verliebt, manchmal glücklich und meist unglücklich, weil es ja doch nichts Süßeres gibt als die Schmerzen der Liebe. Und damit das Unwirkliche noch unwirklicher erscheine, guckt, tollpatschig, ein Zipfel pünktlichster Wirklichkeit hinein und, damit die Welt draußen nicht ganz vergessen werde, trägt ein Narr die sich zu einer Philosophie aufblasende dumme Eitelkeit des Hoflebens und der Welt in die friedliche einfache Waldstille hinein. Aber der gute Wald, der melancholisch heitere Wald, löst und versöhnt, sanft und milde, alle die Gegensätze und Widersprüche, die Abenteuer und Irrtümer zu einem fröhlichen Ende.

In diesem klingenden, singenden Walde heiterer Unwirklichkeiten lebt und liebt, lacht und leidet Rosalinde, holdeste Wirklichkeit, holder als jede Wirklichkeit und jede Phantasie der Dichter, klingende singende Seele. Sie scherzt und spielt und verkleidet sich, aber unter den Witzen ihrer sprühenden Laune, unter den Scherzen ihres anmutigen Geistes verbirgt sie ein Herz voll Scham, ein Herz voll überströmender Liebe, ein empfindliches Herz, das unter den kleinen Qualen der Liebe, unter Ungeduld und Warten, so leidet wie andere unter Verrat und Enttäuschung. Träumte der Knabe

nicht immer von einem Mädchen, das so zur Liebe geschaffen, so für die Liebe, für nichts als die Liebe begabt ist, wie dieses? Und wenn die Mädchenhafteste ihre keusche Scheu in Knabengewandung versteckt, weckt die knabenhafte Grazie ihrer anmutigen Bewegungen nicht Erinnerung an jene Tage der Knabenfreundschaft, an jene nie wiederkehrende Zärtlichkeit grenzenlosen Vertrauens und heißen Bedürfnisses, sein Herz in die Hände des Anderen zu legen? Welche Sehnsucht weckt Rosalinde, diese Mädchen gewordene Melodie Mozarts, nicht? Aber wer hätte je geglaubt, sie anders als im Traum, als in der Vision einsamer Stunden mit sich und dem Buche, zu erleben!

Manchmal freilich geschieht das Wunder. Manchmal erfüllen sich Kinderwünsche. Ich habe Venedig gesehen. Ich habe „Wie es euch gefällt" gesehen. Ich habe Rosalinde erlebt. Und alles war schlank, silbrig, unwirklich und mozarten, wie ein Knabentraum.

Der Ottegebe-Typus bei Gerhart Hauptmann.

Von Max Freyhan

Der Naturalismus und die Kämpfe um Gerhart Hauptmann als den Protagonisten dieser Bewegung gehören für den Blick der Gegenwärtigen der Geschichte, der abgeschlossenen Endgültigkeit an. Wenn aber Geschichte nicht bloß die Feststellung eines Gewesenen, nicht nur die Herausformung eines in seine Zeitlichkeit eingegrenzten Bildes sein darf, sondern darüber hinaus die Dynamik der Entwicklung, das Strömen und Auf- und Niederwogen der Kräfte eben als Geschehen vor das Auge der Generationen zu stellen hat, so kann heute, da Hauptmanns Werk neu erstehend uns wieder zu Hingabe und Bekenntnis ruft, nur diese Aufgabe gelten: die Brücke zu schlagen vom Naturalismus zu allen jenen Strebungen der Literatur, die den Naturalismus im Wandel der deutschen Dichtung abzulösen bestimmt waren, und die Linie aufzuweisen, die von jenem Damals in geschlossener Folge hinüberführt zu dieser Stunde. Und blättert man zu solchem Zweck in den entscheidenden Dokumenten des Naturalismus, so offenbart sich sofort die evolutionäre Gesinnung dieser revolutionären Erscheinung: sie war sich gar wohl dessen bewußt, daß sie kein Abschluß, sondern selbst nur ein Uebergang sei, und wollte das Erleben immer doch auch in Bereitschaft wissen für neue Morgenröten und für neue Gesichte. „Dem Naturalismus Freund" — so sagten es seine berufenen Verkünder — „wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm streiten, allein es soll uns nicht erstaunen, wenn im Verlauf der Wanderschaft an einem Punkt, den wir heute noch nicht erschauen, die Straße sich plötzlich biegt und überraschende neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun. Denn an keine Formel, auch an die jüngste nicht, ist die unendliche Entwicklung menschlicher Kultur gebunden . . ."

Und Gerhart Hauptmann war auch in diesem Sinne der Fackelträger des Naturalismus, daß seine Dichtung selber die Keime in sich trug, von der griffsichern Gestaltung des Nahen, des Wirklich-Gegebenen zur visionären Traumdeutung des Schwebenden, Spirituellen, Ent-Körperten sich fort zu wandeln. In einem Typus, in einer seltsamen Reihe fremd-vertrauter Wesen sind diese Triebe seines bildnerischen Schauens eingesetzt: des armen Heinrich Ottegebe nennt Hannele und Rautendelein, Pippa und Elsalil und Gersuind, die Geisel, ihr geheimnis-tiefes Geschwister. „Wirklich-unwirkliches Geschöpf", so heißt es einmal von Elsalil, und zwischen Alcuin und Karl schwankt die Entscheidung, ob aus irdschem Stoffe, ob aus überirdischem die Sachsensprossin Gersuind sei. So sind sie alle jedenfalls fern und fremd dem Wirklichen, ihm enteilend, ihm entstrebend und die Verführerinnen und Erlöserinnen zu Bezirken, die dieser Welt entrückt sind und nicht untertan. Daß diese Geschöpfe einer immer wiederkehrenden dichterischen Sehnsucht in dem schmalen Grenzrain verwurzelt sind zwischen Jungfräulichkeit und Kind, daß man von ihnen gleicherweise wie von Ottegebe sagen darf: „Die Jahre sind's. Sie machen ihr zu schaffen . . .", darf bei diesen eben gerade außerhalb jeder naturalistischen Beengung atmenden Gestalten allein als Symbol-Wert und Symbol-Gehalt ausgedeutet werden. Ihr Sein ist bedingt und erfüllt von einem Elementaren, einer Umformung im Elementaren, und als so sich Wandelnde, Dynamische wirken sie Formung und Wandelung. Wie sie aber als „wirklich-unwirkliche Geschöpfe" das Wirkliche deuten und seinem Gehalt sich vermählen, das zeigt die unterscheidenden Erlebnisquellen auf, zu denen als ihrem Ursprung das einzelne Werk des Dichters zurückzuleiten ist.

In diesem Ueberwinden des Wirklichen führt der eine Weg zur Abschüttelung des Irdischen, zum ekstatischen Verloren-Sein an das Unsichtbare und Ewige, zur Himmelsbrautschaft und zur Vereinigung mit dem Uebersinnlich-Spirituellen. So ist Hannele ein gleicher Gehalt wie Ottegebe. Wird Hannele aber nur selber aller Erdenschwere erlöst, so wird in Ottegebe wie auch in Elfalil diese Kraft der Erlösung vertieft: Ottegebe und Elfalil heben nicht allein sich in nachtwandlerischer Ekstatik vom Dufte dieser irdischen Gebundenheiten, sondern sie wirken auch Erlösung und befreien Heinrich und den Lord Archie aus den Qualen und Engnissen eines Geschickes, das auf ihnen lastet in Wirklichkeitsschwere und unentrinnbarer Beschlossenheit.

Das Wirkliche überwinden nicht in verzehrendem Sich-Losreißen von den Klammerungen der Dinge, sondern im Spiel, im unverantwortlichen Fangball-Werfen mit den Gewalten, den Bindungen und Gefügtheiten: die Attitüde der romantischen Ironie, das ist die Schwerelosigkeit, die heidnische Anmut des anderen Typus dieser Reihe — Gersuind, der Geisel. Und wie sie in ihrem leichten Tänzerschritt nur schwebt und gaukelt, so ist sie Leben als Unverwelklichkeit, als Jugend und, da selber keinem Gesetz des Alterns unterstellt, die Kraft, die das Alter gegen sich in Aufruhr bringt und den Greis trotzig macht, vom Leben Wirklichkeits-Entbundenheit zu heischen und eben Leben und immer wieder nur Leben aus unerschöpflichen Schalen sich zu kredenzen.

Und endlich: die Wirklichkeit wird überwunden im Bild, im Gleichnis und im Traum des Gestalters. Solche Symbole für die Einstellung des Schaffenden zur Welt, zur Sichtbarkeit scheinen Rautendelein und in viel tieferer, endgültigerer Erfassung die Pippa zu bedeuten. Die Kraft, bergwärts zu steigen, im Klaren überm Nebelmeere der Wirklichkeiten zu wandeln und Werke zu wirken „aus der Kraft der Höhen" — die sog sich Heinrich der Glockengießer von den Lippen des elbischen Quellgeists — bis dem reiferen Dichter in Pippa die tragische Gewißheit wird: „den Widerhall der Gipfel aufzuwecken" langt es nicht zu, aus den Tälern zu den nordischen Gebirgen hinanzuklimmen, sondern dem Künstler ist verhängt, im Widerstreit sich zu verzehren zwischen der gothischen Seele des germanischen Menschen und der tanzenden Phantasie schwebend-schwerelosen Bildens und Gestaltens.

Wirkliches — Unwirkliches: auf dem sphärischen Bogen von jenem zu diesem schreiten die kindlich-jungfräulichen Rätselwesen den Erdverhafteten voran und schließen den Ring der Welten zu einem Kosmos neuer Wirklichkeit. Denn als ob eine Sehnsucht ins Wirkliche drängte und seine Gebundenheiten, als ob das Fern-Sein von den Dingen das Opfer eines köstlichsten Eigens bedeutete, darf Karl zu Alcuin von Gersuind sagen:

„Du triffst ihr wahres Wesen, Flaccus, das
Der Trübsal näher als der Freude ist —"

und so mündet der Weg zurück immer wieder in diese sichtbar-körperhafte Welt: der genesende Heinrich ergreift Besitz von seinem Grund; nach Waffenlärm, nach Männerkampf und Krieg verlangt's den Greis, und Kaiser Karl und Michel Hellriegel gehn auf die Wanderschaft — hinaus „in alle Welt". Vom Wirklichen durchs Unwirkliche zum Wirklichen — so wölbt sich ein Kosmos, ein Universum über den Irdischen: seine Sonnen, seine Gluten aber zündete Eros, der Zeugende . . .

Es ist ein tief-bedeutendes Wahrzeichen deutscher Dichtung, daß es ihre Wirklichkeit-nächsten Genien zugleich doch auch ins Schweifende, Ent-Wirklichte hinüberzog: die satte Wirklichkeit Kleistischen Gestaltens schuf dennoch die Ekstasen des Käthchen wie den nachtwandlerischen Prinzen Friedrich, und vor Goethes reinem Bildnerauge erstand Mignon, dieser Traum und diese Sehnsucht . . . So ist Hauptmanns Werk miteingeschlossen in diese Reihen und als ein Wesenhaft-Lebendiges uns innerst zu eigen in dieser Gegenwart.

Thaddäus Rittner

Eine Silhouette

Dieser Dichter ist schon seit langem das charmante Entzücken einer kleinen Gemeinde von Genießern, aber für das Volk ist er Caviar. Seine Kunst ist zu still und vornehm für die Gründlinge im Parterre, sie übertyrannt keine Tyrannen, sie lärmt nicht, sie schreit nicht. Sie diskutiert nicht die Revolutionen des Tages und macht nicht selbst Revolution durch gewaltsame Unterdrückung der Artikel und radikale Vergewaltigung der deutschen Sprache. Dieser Pole schreibt — ganz unauf-

fällig, ganz nebenbei — das eleganteste Deutsch und sein kultivierter Stil zeigt die reinliche Handschrift eines Europäers von Geschmack und Geist. Ja — horribile dictu — sogar von Witz. Geist, Geschmack, Witz, gibt es Verpönteres in der heutigen, gar so ernsten, gar so pathetischen deutschen Literatur? Allerdings kennt seine Kunst nicht das Ringen mit der Form, das harte Ringen um die Form. Sie ist mühelos, sie schwitzt nicht. Ihm ist die gute Form etwas, das sich von selbst versteht. (Natürlich lebt er in Wien und in der Wiener Kultur.)

Aber man kann alle sozialen und sozialistischen Probleme, den ganzen Kautsky mit Komödien paraphrasieren, das bürgerliche Heldenleben und die — unschuldigere — Metapher mit Kampf überschütten, alle „Wenn's" und jedes „Daß" mit revolutionärem Ingrimm ausrotten und doch ein Bourgeois bleiben bis in die Fingerspitzen, bis zum Snobismus. Bourgeois — das ist Thaddäus Rittner nie gewesen. Dieser vollendete Weltmann ist unbürgerlich durch und durch. Er ist der Gentlemen = Dichter. Aber in seiner stillen und taktvollen Art darum nicht weniger revolutionär. Nur ist seine Revolution keine grammatikalische, sondern eine seelische. Keine Diskussionsrevolte, sondern Aufruhr der Sinne. Sie zeigt letzte Kühnheiten. Sie rührt — zart, schamhaft, fast verschämt — an tiefste Geheimnisse des Eros, traut sich — immer neu, immer unbanal — an gewagteste Beziehungen des menschlichen Zusammenlebens. Seine Kunst darf alles, weil dieser ritterliche, wohltuend sichere Takt sie führt. Sie hat so viel Leichtes, Schwebendes, Beschwingtes, so viel Grazie, Anmut und Kultur, daß in ihrer Sphäre Unmögliches möglich wird. Und endlich wieder einmal, unter einem leichten Schleier von Schwermut, die seltenste Gabe der Zeit: Heiterkeit.

Dieser Dichter weiß so entzückend viel von Frauen. Sie gelingen ihm, ohne daß man merkt, wie mit welchen Mitteln der Technik, der Charakteristik, jedenfalls jenseits und über der psychologischen Analyse, so wunderbar lebendig, frisch und einfach. Er hat die süße Susanne geschaffen, die Frau dieses merkwürdigen Leporello-Sekretärs in „Unterwegs", die man nicht wieder vergessen kann als ob man sie selber gekannt, selber verführt und selber geliebt hätte.

a. k.

Zur Kunstgeschichte der Theaterdekoration. III.

Die Entstehung der modernen Bühne in Italien

Von Paul Zucker

Der Hauptunterschied zwischen der Bühne des geistlichen Schauspiels und der modernen, wie sie sich von der Wende des fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert an entwickelt und in ihren Grundzügen bis heute erhalten hat, besteht zunächst in der prinzipiellen Beschränkung des Spielraums. Die geistlichen Schauspiele fanden wegen der großen räumlichen Ausdehnung ihrer Vorführungen in der Zeit ihrer Blüte im wesentlichen im Freien statt, das moderne Theater war seiner Entstehung nach als höfische Veranstaltung und aus anderen Gründen an das Innere der Gebäude gebunden, also mußte die Bühne entsprechend verkleinert werden. Bei den geistlichen Schauspielen dienten ferner die Standorte, auch wenn sie dekorativ ausgestattet waren, neben dem neutralen Raum selbst als Ort des Spieles, während bei der modernen Bühne im wesentlichen im Proszenium gespielt wurde und die Ausgestaltung der Bühne selbst nicht nach spieltechnischen Rücksichten, sondern auf die Bildwirkung hin erfolgte. So geschah es, daß zum Charakteristikum für die moderne Bühne ein Begriff wurde, den die Sacre Rappresentazione garnicht gekannt hatte, nämlich die Perspektive. Selbstverständlich entsprang diese moderne Bühne nicht in allen ihren Einzelheiten plötzlich vollkommen dem Haupte eines Erfinders, sondern entwickelte sich nach einer dreißigjährigen Zeit tastender Versuche nicht aus, sondern neben der Bühne der Sacre Rappresentazione. In mehr als einer Beziehung waren die Vorbedingungen für sie überaus günstig. Das Quattrocento kann man geradezu als das Jahrhundert der Perspektive bezeichnen. Neben Masaccio arbeiteten Brunelleschi und Ghiberti daran, die neu gefundenen Sätze der Perspektive in immer neuen Anwendungen zu erschließen. Man braucht nur Mantegna, Paolo Ucello, Piero della Francesca zu nennen, um sich der ungeheuren Fortschritte dieser Kunst innerhalb des Quattrocento zu erinnern. Traktate erschienen, um die Grundlagen dieser wieder entdeckten Wissenschaft festzulegen, und die Künstler selbst bemühten sich, auf den Hintergründen ihrer Bilder und in Flachreliefdarstellungen die erweiterten Möglichkeiten des neuen Sehens darzustellen.

So war denn auch die Beteiligung der Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts an den neuen Aufgaben der Theaterdekoration eine sehr starke. Von bekannten Namen erwähnt Vasari neben Bramante, Perruzzi, Raffael, Girolamo Genga, Andrea del Sarto und Pellegrino da Udine noch eine Reihe, deren Leistungen auf diesem Gebiete uns trotz eifrigen Forschens nicht bekannt geworden sind, so Franciabigo, Ridolfo Ghirlandajo, Sodoma, Taddeo Zucchero, Bronzino[1]) u. a. m. — Neben dem neu erwachten Interesse an der Perspektive wirkte auch die immer stärker betonte Kultur des Festes an der weiteren Ausgestaltung der Bühne mit. Wir hatten schon gegen Ende unserer Betrachtung über das mittelalterliche Italien auf den großen Einfluß dieser Festumzüge hingewiesen. Während der mittelalterliche Festzug noch Maskenzug, Festwagen und Theatervorstellung in sich schließt, ergeben sich während der Renaissance in Italien die polaren festen Formen des „Trionfo" und der „Scena". Die Scena wurde eben die moderne Bühne, der Begriff des Trionfo umfaßt alles Bewegliche, alles Prozessionshafte. Innerhalb dieser Festzüge wurden nun Abschnitte geschaffen durch die eingelegten Szenen und Intermezzi bestimmter Gruppen, andererseits bildeten die Maskenwagen die Angelpunkte, um die sich eine bestimmte Handlung bewegte. Auch auf die Tiere wurde bei diesen Triumphzügen nicht verzichtet, je exotischer, desto besser. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts entwickeln sich dann daraus die großen Pferdeballette.

Die Berichte der Zeit sind ganz erfüllt von solchen Festzügen und Szenen, bei denen recht komplizierte Maschinerien zur Anwendung kamen. Um noch einen ganz bekannten Künstlernamen einzuflechten, sei an die Mailänder Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Galeazzo Sforza 1483 erinnert, zu denen Lionardo eine Aufführung „Die Huldigung der sieben Planeten" ersonnen hatte. Er erfand ein Himmelssystem mit sich drehenden Gestirnen. Jeder Weltkörper, der sich der Braut näherte, öffnete sich und ließ eine Gottheit hervortreten, die zu ihrem Preise ein von Bellincioni verfaßtes Madrigal sang. Daß von einer so ausgebildeten Technik des Festzuges sich die allerstärksten Wechselbeziehungen zur Technik der Bühne ergeben mußten, ist um so einleuchtender, als ja die einzelnen Wagen des Trionfo in ihrer Ausstattung nur mehr oder minder ausgestattete wandelnde Szenen waren.

Stärker als diese kulturgeschichtlichen Zusammenhänge mußten aber rein literarische Motive zur Entstehung einer neuen Bühne mit Notwendigkeit führen. War doch ein neuer Inhalt, das neue Drama entstanden, das naturgemäß auch nach einer neuen Theaterform suchen mußte. Die Tendenzen des Humanismus waren so stark geworden, daß über das theoretische Studium hinaus der Ehrgeiz erweckt wurde, auch einmal eine wirkliche Theateraufführung in der Art der Alten zu veranstalten. Eine lebendige Tradition von der Antike her war nicht mehr vorhanden, die einzige vorhandene Bühnenform die der Sacre Reppresentazione, — und so bedurfte es noch einer fast dreißigjährigen Zeit des tastenden Suchens, ehe sich nach der ersten durch den Humanistenkreis des Pomponius Laetus in Rom veranstalteten Aufführung antiker Dramatiker auch eine nicht mehr mittelalterliche Form des Bühnenbildes entwickelte. Dies war um so notwendiger, als sich, abgesehen von dieser Wiedererweckung des antiken Bühnenwesens in Rom, später auch eine nationale italienische dramatische Literatur entwickelte. Im Anschluß an die Antike entstand das humanistische Schuldrama in Italien. Aus Uebersetzungen des Seneca ins Italienische entwickelten sich Tragödien in italienischer Sprache, neben den Eklogen und allegorischen Festspielen kam es allmählich zu Aufführungen römischer Komödien in italienischer Sprache. Ariost schrieb, die Calandria des Bibiena entstand, kurz eine ganz neue dramatische Literatur schuf Bühnenvoraussetzungen, die denen des geistlichen Dramas nahezu entgegengesetzt waren. Das Entstehen einer neuen Bühnenform war also selbstverständlich.

Die erste humanistische Theatervorstellung, von der wir uns einen genaueren Begriff machen können, fand im Jahre 1444 während des Karnevals statt. Es war ein Dialog unter dem Titel „Isis", verfaßt von Ludovico Ariosto, dem Urgroßvater des berühmten Dichters. Die Handschrift davon wird noch auf der Estensischen Bibliothek aufbewahrt. Der Inhalt ist ein Zwiegespräch zwischen dem Jüngling Carinus und der Buhlerin Isis. Die hundertzwei Hexameter und Pentameter, aus denen dieses „Drama" besteht, werden mit einem übergroßen Aufwande vorgeführt, die Anspruchslosigkeit der Handlung durch prachtvolle Ausstattung und Kostümierung noch stärker betont. Und doch entwickelte sich aus diesen bescheidenen Ansätzen in 50 Jahren eine blühend dramatische Kultur. Schon 1471 gelangte in Mantua der erste selbständige dramatische Versuch in der Volkssprache, also das erste eigentliche italienische Drama, Polizianos „Orfeo" zur Aufführung.

[1]) Vasari, Vite, op. cit.

Die entscheidende Entwickelung setzte nun mit den Aufführungen des Pomponius Laetus in Rom und denen des Herzogs Ercole I. von Este, des Fürsten von Ferrara, ein.[1]) Beide teilen sich in den Ruhm, Plautus und Terenz wieder auf die Bühne gebracht zu haben. Die Aufführungen erfolgten fast gleichzeitig. Die der Humanisten fanden zunächst im engeren Kreise der römischen Akademie statt. Später jedoch wurde das Interesse dafür allgemeiner und Pomponius wurde eingeladen, seine Vorstellungen an allen möglichen Orten zu wiederholen. Die Bühne dürfen wir uns etwa in folgender Art denken: Ein großer freier Platz, auf dem gespielt wird, ist durch eine Hinterwand abgeschlossen. Diese Hinterwand ist durch Pilaster oder Säulen in fünf Abschnitte geteilt und jeder dieser Abschnitte ist mit einem Teppich verhängt. Ueber diese fünf „Häuser" hin läuft ein horizontaler Fries mit figürlichen Darstellungen, oder sonst in irgend einer Art geschmückt. Vielfach werden zur Rekonstruktion der damaligen Bühne Terenzillustrationen benutzt, doch beweisen die meisten illustrativen Zeichnungen der gleichzeitigen Ausgaben, daß die Uebersetzer nie Humanistenaufführungen gesehen haben.[2]) Die erste wirkliche Bühnenwiedergabe in der Art der eben beschriebenen pomponianischen Aufführung finden wie in einer Ausgabe des Terenz, die Jodocus Badius 1493 zu Lyon veranstaltet. Der größte Förderer der humanistischen Aufführungen wurde dann der Kardinal Raffael Riario, der auch für eine weitere Ausgestaltung der Bühne sorgte. Eine Tragödie des Sulpicius wurde von ihm mit prächtig geschmückter, aber ihrem Wesen nach natürlich nicht veränderter Bühne zuerst auf dem Forum, dann in der Engelsburg vor dem Papst und endlich in einem Palasthofe Riarios wiederholt. Auch im Jahre 1492 haben bei ihm noch Aufführungen stattgefunden. —

Herzog Ercole I. von Ferrara, der andere Träger der neuen Bewegung, flocht gleich von Anfang an Intermezzi zwischen den einzelnen Akten der Komödien ein, die in ihren Darbietungen das Interesse am Inhalte der Komödie bald vollständig überwucherten. Die Reihe der Aufführungen von Komödien des Plautus und Terenz in Ferrara wird durch die der Menaechmi im Karneval 1486 eröffnet. Ueber diese und spätere Aufführungen sind uns Berichte erhalten, besonders diejenigen, die Giovanni Pencaro an Isabella d'Este richtete. Besonders ausführlich werden die Intermezzi beschrieben: Männer bereiten ein Mahl im Walde und werden von Bären überfallen, Jungfrauen weisen die Bewerbungen von Greisen ab, die ihnen Gold anbieten und tanzen mit Jünglingen, Jagdszenen werden aufgeführt usw.

1502 fanden in Ferrara anläßlich der Hochzeit Alfonsos mit Lucrezia Borgia wieder große Schauspiele statt, bei denen ebenfalls Intermezzi aufgeführt wurden. Man kann also annehmen, daß bis zu dieser Zeit Ercole und seine Hofdichter sich garnicht des tiefgehenden Unterschiedes zwischen der Sacra Rappresentazione und dem modernen italienischen Drama bewußt waren. Sonst hätte nicht dieselbe Bühne solange Zeit hindurch den Zwecken beider Kunstgattungen dienen können. Erst bei der Aufführung der Cassaria des Ariost treffen wir auf eine moderne Bühne in unserem Sinne. Ein uns erhaltener Brief an Isabella d'Este beschreibt sie und nennt auch ihren Schöpfer: Pellegrino da Uddine, der von 1508 bis 1518 als Theatermaler am herzoglichen Hof angestellt war. Die Bühnenbeschreibung lautet: „Es ist eine Straße und die Perspektive eines Landes mit Häusern, Kirchen, Glockentürmen und Gärten, an denen man sich nicht sattsehen kann wegen der verschiedenen Dinge, die da sind, alle kunstreich und wohlverstanden."[3])

Zur gleichen Zeit fanden auch in Mantua und in Urbino Aufführungen auf der neu erfundenen Bühne statt. Ohne an dieser Stelle auf alle bemerkenswerten einzelnen Veranstaltungen eingehen zu wollen, sei hier nur eine besonders erwähnenswerte Urbinatische Aufführung von 1513 erwähnt, weil wir über das Bühnenbild gerade dieser Calandria-Aufführung durch einen Brief des Grafen Baldassare Castiglione an Lodovico Canossa so genau unterrichtet sind, daß wir uns ein vollkommenes Bild von der Aufführung machen können: „Man hatte angenommen, daß das Stück in einer Straße am äußersten Ende einer Stadt, zwischen der Umfassungsmauer und den letzten Häusern, spiele. Und so hatte man von der Decke des Theaters bis zum Fußboden die Stadtmauer mit zwei großen Türmen ganz naturgetreu nachgebildet. . . . Die Bühne stellte eine sehr schöne Stadt dar mit ihren Straßen, Palästen, Kirchen und Türmen. Es waren wirkliche Straßen und alles in Relief, aber noch

[1]) Ausführlich über diese Aufführungen: E. Flechsig: Dekoration der modernen Bühne in Italien. Leipzig 1894.

[2]) Eine ausführliche kritische Würdigung dieser verschiedenen Terenzausgaben in ihrer Bedeutung für die Bühne ihrer Zeit finden wir bei Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte. Berlin 1914.

[3]) Vergl. G. Camport, Notizie per la vita di Lodovico Ariosto. Modena 1871.

unterstützt von der trefflichsten Malerei und einer wohlverstandenen Perspektive. Unter anderem war da ein achtseitiger Tempel in Halbrelief, so gut ausgearbeitet, daß es nicht möglich wäre, zu glauben, daß er mit allen Hilfsmitteln, über die der Urbinatische Staat verfügte, in vielen Monaten ausgeführt worden wäre. Er war ganz in Stuck gearbeitet und mit den schönsten Historienbildern geschmückt, die Fenster scheinbar aus Alabaster, alle Architrave und die Gesimse in Gold und Ultramarin und an gewissen Stellen waren Glasscheiben als Imitation von Edelsteinen, die wie natürlich erschienen. Ringsum Statuen, scheinbar aus Marmor, und ausgearbeitete Säulchen. Es würde zu lange dauern, wollte ich alles aufzählen. Dieser Tempel stand fast in der Mitte. Auf einer Seite war ein Triumphbogen zu sehen, von der Mauer wenigstens eine Canna entfernt, so schön wie möglich gemacht. Zwischen dem Architrave und der Rundung des Bogens war in bewunderungswürdiger Weise die Geschichte der drei Horatier, scheinbar aus Marmor, dargestellt, es war aber Malerei. In zwei Nischen oberhalb der beiden Pfeiler, die den Bogen trugen, standen zwei Statuetten aus Stuck, die zwei Viktorien mit Trophäen in der Hand darstellten. Auf der höchsten Spitze des Triumphbogens stand eine sehr schöne Reiterfigur, mit einer Rüstung bekleidet, und in der schönsten Pose; mit einer Lanze verwundete sie einen nackten Mann, der zu ihren Füßen hingestreckt war. Auf jeder Seite des Pferdes sah man gleichsam zwei kleine Altäre, auf jedem von ihnen ein Gefäß, in dem während der ganzen Aufführung ein helles Feuer brannte."

Der Entwurf dieses Kunstwerkes — denn als solches wurde es selbstverständlich nicht nur von Castiglione betrachtet — stammt mit großer Wahrscheinlichkeit von Girolamo Genga.[1]) Der Nachweis dafür ist von mir an anderer Stelle geführt worden.

Verschiedene Einzelheiten dieser Bühnenbeschreibung sind nun von besonderer Wichtigkeit. Vor allen Dingen fällt uns der achtseitige Tempel in Halbrelief auf, ein Beweis dafür, daß die Vorliebe für den Zentralbau, die sich noch mehr als im realen Bauwesen in der Phantasiearchitektur jener Zeit (vergl. die Architekturhintergründe auf Tafelbildern und Fresken) zeigt, auch auf die Bühnendekoration übertragen wurde. Gerade dieser Typus des achteckigen Zentralbaues ist überaus charakteristisch für die italienische Theaterdekoration und erscheint durch mehr als anderthalb Jahrhunderte immer wieder auf der Bühne. Sodann werden auch noch neben den vielen Statuen- und Reliefnachbildungen, die wir auch als ganz besonders kennzeichnend für das Bühnenbild des 16. und 17. Jahrhunderts bezeichnen können, schon damals Beleuchtungseffekte durch imitierte Edelsteine und farbiges Glas erwähnt. Serlio betont sie später und wir finden sie auch fast in jedem Bericht über eine Theatervorstellung während dieses Jahrhunderts. Es waren an allen möglichen und unmöglichen Stellen angebrachte Lampen, deren Licht durch Gläser mit gefärbten Flüssigkeiten oder einfache bunte Glasscheiben fiel, etwa wie heute bei gewissen Schaufensterreklamen, und deren Gesamtheit nach unserem Geschmack eher einen verwirrenden als künstlerischen Eindruck hervorgerufen haben muß.

Wichtiger aber als alle diese Details des Bühnenbildes ist die Bemerkung, daß das Ganze „in Relief, aber noch unterstützt von der vortrefflichsten Malerei und in einer wohlverstandenen Perspektive" wiedergegeben war. Es ist also, wie garnicht genügend stark betont werden kann, das Bühnenbild durchaus plastisch dargestellt und zwar nach reliefperspektivischen Gesetzen in Uebergängen von der Vollplastik über das Halbrelief bis zum gemalten Hintergrund. Natürlich wurde versucht, durch malerische Effekte und starken Schattenauftrag die perspektivische Wirkung noch zu steigern. Wir müssen uns übrigens das Gesamtbild sehr bunt denken, da Buntheit und Pracht auf der Bühne als gleichbedeutend aufgefaßt wurden. Die Hauptwirkung beruhte aber trotzdem auf der körperlichen Wiedergabe der realen Umwelt.

Nach 1510 fanden dann auch in Rom großartige Theateraufführungen statt, die wir hier nicht im einzelnen beschreiben wollen. Vasari berichtet über die prachtvollen Dekorationen Perruzzis, einzelne Zeichnungen von ihm zu Bühnenbildern sind uns auch in der Sammlung der Uffizien erhalten. Die berühmteste der römischen Theateraufführungen war jene Darstellung der „Suppositi" des Ariost im Vatikan am 6. März 1519, zu welcher Raffael die Dekorationen entworfen hatte. Der Papst hatte für diese Aufführung dem Kardinal Cibo 1000 Dukaten zur Verfügung gestellt und war von dem Reichtum des Bildes, das sich ihm bot, überrascht. Von der Bühne selbst wissen wir nur, daß sie die Stadt Ferrara naturgetreu in Perspektive darstellte. Vermutlich war irgend eine Straße mit einem besonders charakteristischen Bauwerk zu sehen und der Hintergrund durch ein Fondale abgeschlossen,

[1]) Vergl. F. Baldinucci, Notizie dei professori del disegno, ed F. Ranalli. Firenze 1846/47.

das eine Ansicht von Ferrara wiedergab. Da bei allen größeren Theateraufführungen, die nach 1500 auf einer modernen perspektivischen Bühne stattfanden, Künstlernamen aus dem römischen Kreise, der durch Bramante, Perruzzi, Raffael gekennzeichnet wird, genannt werden, so müssen wir unter ihnen den eigentlichen Erfinder der neuen Bühnenform suchen. Verschiedene Stellen bei Vasari, Serlio und späteren sprechen ebenfalls für die Annahme. Die moderne Bühnenform, wie sie die späteren Jahrhunderte beherrschen sollte, ist also ein Geschenk der Blütezeit der Hochrenaissance.

Porträts junger Schauspieler

Friedrich Lindner

Köln, Berlin, Wien, — keine der Städte vermochten ihn lang zu halten. Er ist ein Ruheloser, ein Fliehender. Emil Lindner. Nach einer Aufführung des „Prinzen von Homburg" wirft er seinen Vornamen ab und nennt sich nach Kleists zurückzuckendem Helden Friedrich fortan. Ueberall Erfolge, überall Enthusiasten, die von ihm äußerste Erfüllung neuer Menschendarstellung erwarten. Einmal soll er Matkowskys, ein andermal Kainzens Erbschaft antreten. Aber er ist kein Erbe. Er beginnt bei sich, endet bei sich, ohne mit sich fertig zu werden. Einer der wenigen, die nicht „Rollen" sprechen, nicht in Masken, Gebärden, Mentalitäten locker schlüpfen, sondern sich in schicksalgebundene Menschen verwandeln, der Antivirtuos bei vollkommenster Technik. Süße Passion, bittere Wollust erduldend, wächst er allmählich ganz in erdichtete Gestalt, verbissen sie erringend, leidenschaftlich sie durchdringend bis in zarte Verästelung der Nerven hinein. Ein Leidender, verzehrt vom Ernst der Aufgabe, von der mystischen Glut des Berufs (der Berufung), doppelt gepeinigt, weil Kunst ihm also höchster Dienst gilt, das moderne Theater aber profaniert ist durch Geschäft, Betrieb, Verweltlichung. Auf der Flucht vor Ernüchterung, bei aller Verzauberung doch skeptisch, bleibt er durch die Verhältnisse Gefangener, im geschlossensten Ensemble Einsamer, Insulaner, Außenseiter.

Das Repertoirtheater, gar das mit Abonnenten, ist Prokrustesbett solcher Erscheinungen. Wenn andere nach einem Dutzend Proben, halbem Dutzend Aufführungen schlapper, lässiger, ungenauer werden, strafft Lindner sich, verfeinert, schärft. Ihm wären hundert Proben nicht zu viel, aber das Spiel endigte dann in so leichter, durchsichtiger Sphäre, daß sublimster Ausdruck, diskreteste Andeutung ausgereifteste Wesenhaftigkeit gäben. Kunst ohne Nebengeräusche, ohne Reibungen, mühelos, Kunst schattenhafter Stufungen, größter Lichtempfindlichkeit. Fern ihrer utopischen Bühne, angewiesen auf deutliche Wirkung, vergröbern Künstler vom Schlage Lindners keineswegs, werden vielmehr noch scheuer, vielspältiger, wunder, märtyrerhafter und allzu leicht irritiert und entfremdet.

So ist Friedrich Lindner Darsteller des Problematischen, Gehetzten, Zerrissenen, Kranken, Dekadenten, Sehnsüchtigen geworden. Aber er spielt nie Pathologie. Der deutsche Naturalismus berührte ihn kaum. Vom Rhein stammend, steht er dem kristallenen Klassizismus der Franzosen irgendwie näher, hat ihn jedoch zersetzt, völlig aufgelöst im Fieber seines immerhin nördlicher gearteten Eigensinns. Er spielt die Seelennot. Er scheint immer Gezeichneter zu sein, Sektierer, der sich bezweifelt, unverstanden, gehöhnt weiß und sein Inneres zu verbergen sucht; aber der heilige Drang ist stärker, muß sich offenbaren, auch unter Pein, Selbstüberwindung, Opfer. Nie stellt er körperlichen Verfall dar, stets über Verfall das transzendentale Phosphoreszieren der Seele. In der Vernichtung den Auftrieb zum Ueberirdischen. In der Erniedrigung den Zug zum Heil. In der Schuld die Ahnung des Guten. Er schwebt im Fegefeuer, frierend in Glut.

In Dresden fiel ihm der Faust zu. Ein junger, blonder, bartloser Faust, den Osterklang aus nächtiger Verzweiflung zur Erde zurückreißt, nicht mehr aus unsagbarer Vereinsamung. Die Brust atmet nie unbeklemmt, das Liebesglück glänzt nie unbeschattet. Kein Teufelspakt zwingt das Gewissen zum Schweigen. „Verweile doch, du bist so schön", — die Stimme tremoliert, nicht vor Leidenschaft, sondern aus Ungeduld darüber, nicht vergessen zu können, im Trinken sich den Durst vorstellen zu müssen. Dieser Faust weiß sich schuldig, bevor er persönliche Schuld sich aufbürdet, trägt Erbsünde im Wissen, daß Mensch sein heißt: schuldig sein. Welche bestrickenden Liebkosungen, welche ritterlichen Humore, welche männliche Anmut und Bestimmtheit in allen Szenen mit Gretchen, und die Wolke hängt doch darüber, der Ton stockt manchmal trocken in der Kehle, die Bewegung erstarrt. Romantischer Graus der Elemente entspannt den Druck, unbändige Natur befreit das qualgehemmte

Temperament, Braus und Donner sind kosmische Verbrüderung. Ein patrizierhaft feiner, kultivierter, blasser Weltbürger mitten in fesselloſem Rausch der Urkräfte hinauswachsend . . .

Wenn Lindner dann den Tempelherrn, Posa, Tellheim, Rudolf von Habsburg, Gyges spielen muß, werden sie Liebende, Schwärmer, Helden von gewisser Holdheit. In klingenden Spiralen läßt er Verse tönen. Der unkomplizierte Charakter, ja Ursprünglichkeit, Primitivität, paradiesische Naivität gelingen ihm gleichsam aus polarem Gegensatz zu sich selbst. In Hebbels „Moloch"-Bruchstück kann er der Königssohn Teut sein, ein Jung-Siegfried, schön in Unberührtheit und Kraft, mit staunenden großen Augen, langsam, fragend, reiner Tor. Mythischer Mensch tritt aus uralten Eichenwalds Halbdunkel in die Lichtung. Reinheit umfließt ihn. Aber sie ist Wesenszug aller Gestaltungen Lindners. Darum werden Katte, Gyges, Posa ihm Bildnisse nicht bloß der Freundschaft, sondern auch tragischer Idealität, unantastbarer Lauterkeit. Auf hoher Stirn liegt Schimmer stolzer Offenheit, kurze Hebung des Gesichts spricht Kühnheit. Wo menschliche Schwäche die goldene Flamme des Herzens trübt, etwa im Clavigo, rast der Schmerz dann flagellantisch.

Bisher höchste Leistung Lindners: der Unbekannte in Strindbergs Passionsspiel „Nach Damaskus". Er sagt: „Ich weiß nicht, wo ich diesen höllischen Trotz her habe. Es ist wahr, ich kann vor einer unbezahlten Rechnung zittern, aber auf den Sinai zu steigen und dem Ewigen zu begegnen, davor würde ich nicht mein Gesicht bedecken!" Identifizierung von Darsteller mit Dargestelltem geschieht hier wie nur in jenen seltenen Fällen, wo Schauspieler auf den Brettern Bekenntnis ablegen. Der Sektierer läßt rücksichtslos die Hülle fallen und redet zum Volke. Verdrängtes stürzt fanatisch hervor. Selbstentäußerung vollzieht sich. Der Sinai ist erstiegen, aber Gott bleibt der Unsichtbare. Seine Züchtigungen peitschen nieder, wann naht seine Gnade? Faust verblaßt zu akademischer Studie, wenn Lindner = Der Unbekannte am Meer Rock und Weste öffnet und drohenden Blick nach oben schleudert: „Komm, erschlage mich mit deinem Blitze, wenn du wagst! Schrecke mich mit deinem Sturm, wenn du kannst! Wer erdreistet sich, mich in meinem Liebestraum zu stören? Wer reißt mir den Becher vom Munde und das Weib aus den Armen? Neidische, Götter oder Teufel! Kleine Bürgergötter . . ." Sein Pfui grenzt schon an Verzerrung des Irrsinns. Dennoch ist's klare Konsequenz, grausamste Wahrheit eines, der die metaphysische Wand mit dem Kopf durchrennen möchte, der, umringt von unenträtselbaren Mächten, lästert, herausfordert, reizt: Versuchung Gottes durch den Menschen. Oder immer noch Versuchung des Menschen durch Satan? Endlich ein Mime, dem man dämongeschüttelte Seele glaubt, Genietum, Dichtertum! Wieso? Durch Spannkraft des Intellekts? Nur weil er Tiefe des Leides hat, sehnsüchtige Kreatur, vor unerklärlicher Angst zähneklappernd, zwischen Haß und Liebe gejagt vor dem Unfaßbaren. Ein unbürgerlicher Künstler, ein Friedloser, Unzufriedener, Rebell und Einziger durch Geburt.

Wie Teut, den erwachenden Menschen, kann Lindner schlichte Schnurranten machen, den Gesellen Mölfes z. B. im „Schneider Wibbel", adrettes, pfiffiges Gebahren, rheinische Mundart, abgezirkelten, entzückenden Schwankhumor. Hinter blutenden Fetzen der religiösen Seele kleine Spielereien, doch Ganzheiten.

Unvergeßlich, wie er auch lieben Gott, Schicksal oder wie sonst der allmächtige Herr im blauen Mantel in Schnitzlers Marionettenkomödie „Zum großen Wurstel" zu heißen ist, agiert. Erzengel Michael kann nicht anders aussehen. Das Haar wehend wie Flammen, marmorn das Antlitz mit Augen des Richters. Großartig der Schwung des Schwertes, das die Drähte der Puppen durchschneidet, so daß sie zu Hauf sinken. Mächtigen Schritts abziehend, blitzt er ungeheure Verachtung ins — Parkett.

Camill Hoffmann

Der Begründer des Aktivismus!

Kurt Hiller

Die Weisheit der Langenweile

Eine Zeit- und Streitschrift · 450 Seiten in 2 Bänden

Geheftet M. 6.50 · Gebunden M. 10.–

KURT WOLFF VERLAG · LEIPZIG

Die Schaubühne: „Hiller ... schreibt Manifeste, poliert Pamphlete, schüttelt dich, den Leser, beim Rockzipfel oder sucht dich als Freundes-Du in die Arme zu schließen." – „Sätze, Abschnitte, Kapitel, wo die Exhibition des Geistes rückhaltlos ist ... Hier schreibt er mit Blut."

Shakespeare

Ein Sommernachtstraum

Mit handkolorierten Federzeichnungen von Ernst Stern nach der Aufführung des Deutschen Theaters in Berlin

Ausgabe A.

Vom Künstler signiert. Auf handgeschöpftes Bütten gedruckt und in Glanzleder gebunden. 70 numerierte Exemplare

Preis M. 200,—.

Ausgabe B.

Auf imitiertes Büttenpapier gedruckt und in Halbpergamentband gebunden. 550 numerierte Exemplare

Preis M. 20,—.

ERICH REISS VERLAG BERLIN W 62

Dieser Nummer liegt ein PROSPEKT des Verlages BRUNO CASSIRER in Berlin bei, den wir besonderer Beachtung empfehlen.

KLABUND, BRACKE

Ein Eulenspiegelroman. 4. Auflage

Geheftet M. 6.50 — Gebunden M. 9.—

„Dieses Buch ist eines der dichterisch durchglühtesten des jüngeren Schrifttums, ein neues prachtvolles Dokument des in seiner Gärung schon in edler Reife stehenden Klabund."
(Rhein. Westf. Ztg.)

„ . . . erlauchtes Narrentum, das eitel Poesie und eiferndes, weltseliges Mitgefühl ist . . ." (Münchener N. N.)

„Das runde und reiche Werk ist unzweifelhaft eines der schönsten Geschenke der jungen Generation an unser ernst gewordenes Volk." (Voss. Ztg.)

„Voll Humor und Geist, voll Weltbejahung und Menschenverachtung."
(National-Ztg.)

„Das Buch ist schwer von Weisheit und Güte." (Berl. Börs. Ztg.)

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

DIE DEUTSCHE BÜHNE

AMTLICHES BLATT DES DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS.

Im Januar begann der XI. Jahrgang. Aus dem Inhalt der bisher erschienenen Nummern nennen wir:

DR. P. HOFFMANN: Wie weit ist die Kunst des Schauspielers wirkliche Kunst?
RICHARD DEHMEL: Deutsche Einheit.
FRANK WEDEKIND: Glossen.
G. HELL: Otto Borngräber — Fritz von Unruh. Eine Parallele.
DR. KARL ZEISS: Die neue Zeit und das Theater.
MAX KRÜGER: Entwurf zu einer Stilbühne.
LEOPOLD VON WIESE: Über Strindberg.
WILH. VON SCHOLZ: Das scenische Problem von „Troilus und Cressida".
H. HÖFFDING: Shakespeares Humor.
RICHARD ELCHINGER: Der befreite Mime.
Aus dem Geistbuch von ERNST LISSAUER.
Momentaufnahme aus meinem Zeithirn von WALTER V. MOLO.
Künstlerischer Wille und Diktatur von ERICH OESTERHELD.
Paul Lindau von ARTUR WOLFF.
Theatererinnerungen von Graf SEEBACH.
Die Umwandlung der Hoftheater usw.

Außerdem in jeder Nummer ein umfangreicher „praktischer Teil", der über das gesamte deutsche und ausländische Theaterwesen, Uraufführungen, Regiepläne, neue Theater und Direktionen, neue Werke, Dramaturgisches, Abschlüsse, Wochenspielpläne der deutschen Theater usw. berichtet.

„DIE DEUTSCHE BÜHNE" ist jetzt das moderne Theater fach blatt; ihr Interessentenkreis beschränkt sich nicht nur auf Direktoren, Schauspieler und andere Theatermitglieder, sondern hat besonderen Wert für alle Bühnenschriftsteller und jeden an der Entwicklung des Theaters Interessierten. — Probenummern liefern wir kostenfrei. „DIE DEUTSCHE BÜHNE" erscheint wöchentlich und kostet jährlich M. 22.—, halbjährlich M. 12.—, vierteljährlich M.6.—, Einzelheft 60 Pf. ord.

OESTERHELD & CO., VERLAG, BERLIN W 15

Kaufhaus des Westens G. m. b. H.

Bücher-Abteilung — Berlin W 50, Tauentzienstr. 21-24 — Sortiment / Antiquariat

Soeben erschien:

„Zwei Jahrzehnte deutscher Buchkultur"

Ein Katalog schöner Bücher. 211 S. Mit farb. Umschlag v. E. Pirchan **Preis 6.—**

Der Katalog bietet sowohl in bibliograph. als auch buchtechn. Hinsicht etwas ganz Neues auf dem Gebiete d. Antiquariats-Verzeichnisse u. ist durch die bibliograph. Angaben **ein unentbehrliches Nachschlagewerk für jeden Bücherfreund.**

Für Freunde schöner Bücher:

Huch Ricarda, Gedichte. 3. vermehrte Auflage. Lpzg. 1912. 280 S. 8° unbeschn. Vergriffen . **112.—**

Auf w. Strathmore-Japan gedr. u. handschriftl. num. Vorzugs-Ausg. Ganzlederband mit Goldzierrat. Aufl. 100 Expl.

Meyer, C. F., Huttens letzte Tage. 4. Aufl. Lpzg. 1882. 4° 187 S. Erste Fassung der in nur 500 Expl. hergestellten berühmten Dichtung. **125.—**

Wir besitzen den kleinen Rest der schönen einmaligen Quart-Ausgabe, au Kupferdruckpapier hergest., in Ganzmaroquinbd. geb. beschn., oben Goldschnitt.

Brentano, Clemens, Gockel, Hinkel u. Gackeleia. Ein Märchen. Neudruck u. Gravüren n. d. Orig.-Lithogr. d. Erstausgabe. Berlin 1912. In Orig.-Ganzledbd. n. Entw. v. H. Zickert **50.—**

Hyperion. Eine Zweimonatsschrift. Herausgegeben v. Fr. Blei u. C. Sternheim. 1. u. 2. Folge in 6 Bd. geb. München 1908-10 **350.—**

Dasselbe in 12 Heften, broschiert . . . . . **175.—**

Die vergriffenen und alten Jahrgänge enthalten Beiträge von Hofmannsthal, Rilke, H. Mann, R. Schickele, A. Zweig etc. sowie Bilder von Th. Th. Heine, Goya, Rodin, Klimt, Guys, Liebermann, Boucher etc.

Spanische u. ital. Novellen v. Donna Mario de Zayas u. Sotomayor übertragen von **Clemens Brentano** Bde. Lpz. o. J. Kl. 8° **15.—**

Aufl. 1 50 handschriftl. num. Abzüge in entzückend. Pappbdn. geb., unbeschn., oben Goldschnitt. Vergriffen.

Dasselbe in olivgrünes Leder geb., mit blauem goldgedr. Rückschild m. d. Titel in Zierschrift **112.—**

Gogol, Nikol, Sämtliche Werke in 8 Bänden. Aus d. Russ. v. Dr. O. Buek herausg. München 1909-13. In 8 Orig.-Ganz-Rohseid.-Bdn. n. Entw. v. E. R. Weiss **165.—**

Boccaccio, Giovanni, Der Decamerone. Aus d. Ital. übertr. von Dr. H. Conrad. In 5 Bdn. m. d. Kupfern u. Vignetten von Gravelot, Boucher u. Eisen der Ausgabe von 1757. Die Kupfer in Heliogravüre. München 1912-13 in Orig.-Geschenkbdn. . . **107.25**

Das Volk des Ghetto. Unter Mitwirkung von H. Blumenthal u. J. E. Poritzky herausgeg. v. Dr. A. Landsberger. München 1916. Orig.-Pappband . . **13.20**

Die Seele eines Volkes von elf Millionen lernen wir durch die erschütternden Erzählungen in diesem Buche kennen.

Restauflagen - Gelegenheitskäufe

Denkwürdigkeiten des Fürsten zu Hohenlohe-Schillingsfürst herausgegeben v. F. Curtius. Bde. mit 5 Bildnissen u. 1 Facsimile Beilage. Stuttgart 1907 i. Orig.-Halblederbdn. Statt 24.— **15.—**

Lafontaine, Jean de, Fabeln. A. d. Französ. übersetzt von E. Dohn. Mit einer Einltg. v. Paul Lindau. Berlin 1913 in Orig.-Halble erbd. Früher 12.—, jetzt **7.50**

Eine prächtige Geschenk Ausgabe, meisterhaft übersetzt, in bester Friedensausstattung.

Die moderne Ehe und wie man sie ertragen soll. Eine geistreiche Plauderei. 259 S. Geheftet (5.—) **1.65**

„Der Greif" Cotta'sche Monatsschrift. I. Jahrg. Stuttgart 1913-14. 12 Hefte in Orig.-Umschlag. Etwa 1100 S. . . . . Früher 12.—, jetzt **4.85**

Der Jahrgang umfaßt sämtliche erschienenen Hefte, da ein weiterer Jahrgang infolge des Krieges nicht erschien. Der außergewöhnliche Wert der Beiträge gibt dem „Greif" eine Bedeutung, die ihn neben d. best. alt. dtsch. Monatsschr. rückt.

Die weißen Blätter. Eine Monatsschrift. Wertvolle Beiträge von Lasker-Schüler, Sternheim, Blei, Rilke, Werfel, Meyrink etc. 1. Jahrg. (vergriffen u. selten) 1913-14. . . . . **20.—**

Dasselbe 2 Jahrg (vergriffen) 915 Inh. Brod, Tycho Brahes Weg zu Gott. Sternheim 1913 etc.) . . **14.50**

Leihbibliothek deutsch. u. ausländ. Literatur — wissenschaftl. Werke etc.

Lesebedingungen kostenlos.

Eduard Stucken

DIE WEISSEN GÖTTER

Roman — 2. Auflage — 550 Seiten auf holzfreiem Papier

Geh. Mk. 15.—, geb. Mk. 18.—

„Ein umfassendes Gemälde von der Eroberung Mexikos. Die wilde ungestüme Abenteuerlust, die in diesem merkwürdigen Werke schwingt, lockt und trägt die Seele weiter von Kapitel zu Kapitel. Seinem stolzen, vornehm verhaltenen Schwunge wird sich kein Williger entziehen können." (B. Z. a. M.)

Eine ganz ungewöhnliche Leistung und ein ungeheures Panorama. Der Aufeinanderprall zweier Welten löst sich aus dem gemächlichen Chronistenton zu atembeklemmender Wirkung. (Berl. Tagebl.)

„Eine teuflische Welt düsterer Pracht tut sich auf, durch die Blutströme fließen von Menschenopfern und wilden Schlachten. Voll seltsamer Zeremonien und trunkener Liebesfeste. Bis zuletzt bleibt man im Bann des Dichters, dessen unerhörte Stil- und Gestaltungskunst eine farbenstrotzende Welt heraufzaubert, die uns versunken schien." (Berl. Börs. Ztg.)

„Eine schier unerschöpfliche Phantasie hat die Bilder eines verglühten Lebens vor unser berauschtes Auge gemalt." (Voss. Ztg.)

ERICH REISS VERLAG · BERLIN W 62

DIE NEUE SCHAUBÜHNE

MONATSSCHRIFT FÜR BÜHNE U. DRAMA / SCHRIFTLEITER: HUGO ZEHDER

Das Theater wird zur Tribüne, von der aus die Ziele verkündet und das Wesenhafte unseres Menschentums erklärt werden. Es soll Ausdruck unseres Willens sein, dem wir eine Verkörperung auch im Bühnenkunstwerk geben wollen. Die Symbolik der Bühne, aufsteigend aus dem Geiste der des neuen Menschentums, muß Gestalt annehmen. Dichter, Schauspieler und bildende Künstler werden sie morgen schaffen.

Aus dem Inhalt des 1. Heftes: Hugo Zehder: Zeit, Theater und Dichter. H. Kühn: Das Wesen des Dramatischen. C. Hoffmann: Vom Vortrag lyrischer Gedichte. A. Günther: Sternwende. J. Wolf: Vom Untergang der Sprache. W. Rheiner: Expressionismus und Schauspiel. J. Bab: Der Krieg als Motiv. R. Leonhard: Anmerkungen. M. Herrmann-Neiße: Berliner Theater. Bildbeigaben nach Entwürfen von O. Kokoschka zu seinen Dramen. Die nächsten Hefte bringen Beiträge von M. Brod, Th. Däubler, K. Edschmidt, W. Hasenclever, A. Holitzscher, P. Kornfeld, H. Mann, L. Meidner, A Polgar, M. Pulver, F. Selrecht, F. von Unruh, O. Walzel, C. Hauptmann u. a.

Preis des Hefts M. 1.60, halbjährlich M. 7.50.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder direkt vom

VERLAG NEUE SCHAUBÜHNE / DRESDEN

DRESDNER VERLAG von 1917, DRESDEN A 20, Robert Koch-Straße 9.

DER SPIEGEL

Beiträge zur sittlichen
und künstlerischen
Kultur

herausgegeben
von
ROBERT PRECHTL

DER SPIEGEL, so soll eine zwanglose Reihe von Heften heißen, die Beiträge zur sittlichen und künstlerischen, politischen und wirtschaftlichen Kultur bringen.

DER SPIEGEL soll eine Tribüne sein für diejenigen geistigen Menschen, die an das Wiedererstehen deutscher Kultur in einer neuen reineren Atmosphäre mit aller Inbrunst glauben und an deren Aufbau mit allen Kräften mitzuwirken keine Zeit für zu schwer und zu wirr halten.

Heft Nr. 1: Selbstbesinnung
Heft Nr. 2: Das Problem Preußen

Preis eines Heftes M. 1.—
Im Abonnement 12 Hefte M. 10.—, 24 Hefte M. 20.—

FLUGBLÄTTER DES SPIEGEL

Flugblatt Nr. 1: Jokischs Testament
Flugblatt Nr. 2 Das Verbrechen des Streiks

Preis eines Flugblattes dreißig Pfennig.

Bestellungen:
Durch alle Buchhandlungen oder direkt beim Spiegel-Verlag, Charlottenburg 2, Kantstraße 6

Mitarbeiter:
An die Schriftleitung des Spiegel, Berlin W 8, Behrenstraße 7

Dokumente zur Kunst der Zeit

sind die Aufsätze, Briefe und Selbstbiographien heutiger Künstler, die das „Kunstblatt" ständig zu bringen pflegt.

In den ersten drei Heften des III. Jahrganges 1919 erschienen:

BRUNO TAUT: FUER DIE NEUE BAUKUNST
LUDWIG MEIDNER: AN ALLE KUENSTLER, DICHTER, MUSIKER
ODILON REDON: GESTAENDNISSE (Eine Selbstbiographie)
FELIX MUELLER: MEIN WERDEN
AUGUST ENDELL: ERNEUERUNG DER AKADEMIEN

Die nächsten Hefte bringen u. a. Briefe von EMIL NOLDE, Briefe aus dem Nachlaß von I. M. OLBRICH, Aufsätze von PAUL SEEHAUS, GEORGE GROSZ. Das Aprilheft ist als Sondernummer des bedeutsamsten der heute schaffenden deutschen Baumeister

HANS POELZIG

erschienen.

Einzelheft M. 3,50 Preis der Zeitschrift Quartal M. 8.—.

DIE SCHAFFENDEN

Herausgeber: Paul Westheim.

Eine Zeitschrift in Mappenform.
Eine Uebersicht über das graphische Schaffen der Gegenwart.

Bisher erschienen:

Mappe 1 mit Originalgraphik von L. FEININGER, ERICH HECKEL, PAUL KLEE, PAULA MODERSOHN, OTTO MUELLER, MAX PECHSTEIN, CHR. ROHLFS, KARL SCHMIDT-ROTTLUFF.

Mappe 2 mit Originalgraphik von JACK BOLLSCHWEILER, HEINRICH CAMPENDONK, OTTO GLEICHMANN, WALTER GRAMATTE, FELIX MUELLER, HANS PURRMANN, EDWIN SCHARFF, PAUL SEEHAUS.

Im April erscheint Mappe 3 mit Beiträgen von EBERZ, GOTHEIN, KAUS, KOKOSCHKA, LANGE, NAUEN, SCHAEFFLER, STOECKLIN, MARIA UHDEN.

DIE SCHAFFENDEN erscheinen in einmaliger Auflage von 125 Exemplaren.

Nr. 1—25 auf Japan in Seidenmappe, der Jahrgang . . . . . M. 1000.—.
Nr. 26—125 in Halbleinen, der Jahrgang . . . . . M. 600.—.

Jede der jährlich viermal erscheinenden Mappen enthält je 10 Blatt vom Künstler signierte Originalgraphik. Ein kurzer Text bietet sachliche Angaben über die Arbeitsweise und den Entwicklungsgang der einzelnen Künstler. Platten und Steine werden nach Fertigstellung vernichtet.

Prospekt auf Verlangen.

Bestellungen nimmt jede gute Buch- und Kunsthandlung oder der Verlag entgegen.

GUSTAV KIEPENHEUER VERLAG
BERLIN-POTSDAM

INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

Die Dichtungen
von
Theodor Däubler

DAS NORDLICHT. Ein Epos in drei Teilen. Geheftet M. 22.—; in Halbleder M. 60.—.

HESPERIEN. Eine Symphonie. In Pappband M. 4.50.

DAS STERNENKIND. Gedichte (Insel-Bücherei Nr. 188.) In Pappband M. 1.10.

DER STERNHELLE WEG. Gedichte. Zweite Auflage. Gebunden M. 6.50.

DER NEUE STANDPUNKT. Essays. Zweite Auflage. Gebunden M. 6.—.

LUCIDARIUM IN ARTE MUSICAE. Ein Buch über Musik. In Halbleder M. 7.—.

MIT SILBERNER SICHEL. Prosa. In Halbleder M. 6.—.

WIR WOLLEN NICHT VERWEILEN. Autobiographische Fragmente. In Halbleder M. 6.50.

Der Kreis der Menschen, die wissen, um was es sich in der Sache Theodor Däubler handelt, weitet sich von Jahr zu Jahr. Von manchen noch unverstanden -von vielen als einer der berufensten Führer der modernen Kunst hoch geschätzt, geht Däubler seine eigensten Wege. Für die Entwicklung unserer Zeit ist es wichtig, daß solches Wissen in das Allgemeine unseres Lebens dringt. Den Versuch, einen Weg dahin bahnen zu helfen, sollten alle Freunde und Jünger unserer modernen Kunst unterstützen.

WALTER HASENCLEVER

Soeben erschienen:

DIE MENSCHEN

Schauspiel in fünf Akten

Geheftet 4 Mark 50 Pfg. Gebunden 6 Mark

Auf den ersten Blick blendet die unerhörte, kühne Neuheit der Gestaltung, die für die Bühnen ein ungewöhnliches, a er lohnendes Experiment bedeutet. Die packende, wortkarge Form ist erfüllt von der Leuchtkraft tiefen Gefühls. Bildhaft geschaut das Ganze, von einer Stärke der Vision und einem Willen zur Menschenliebe, die etwas Hinreißendes hat.

ANTIGONE

Tragödie in fünf Akten

Achte Auflage

Geheftet 4 Mark Gebunden 5 Mark 50 Pfg.

Frankfurter Zeitung: In knapper, doch stürmender Sprache erfüllt der Dichter die fünf Akte mit brennenden Aktualitäten, die mit allen Mitteln einer geschmackvollen, klug und dichterisch gehandhabten Theatralik und Stimmungskunst den machtvollen Beifall des Hauses bewirkten.

PAUL CASSIRERS VERLAG / BERLIN W

OLDENBURG & Co. VERLAG / LEIPZIG

Bei uns ist erschienen:

Schulze-Berghof, **Die Kulturmission unserer Dichtkunst.**

Geheftet Mk. 5.—, Pappband Mk. 7.—, Leinen Mk. 9.—.

Ein Buch für die Kunst unserer Zukunft, für die kommende Weltsendung der deutschen Dichtung, das das seelische Problem des Expressionismus in der kristallinischen Klarheit einer im Sinne Zarathustras erhobenen dichterischen Persönlichkeit bietet. Alle Instinkte des jungen Deutschland, die heute nach einer Befreiung der schöpferischen Innenkräfte, zum Tatgeiste im Sittlichen und Politischen und schließlich nach einem neuen Pathos drängen, haben in Schulze-Berghofs „Kulturmission unserer Dichtkunst" eine Auslegung und Darstellung gefunden, die für die nächsten Jahrzehnte weg- und zielweisend sein werden. Denn das Wesen und die Größe der Gedanken liegt nicht wie beim Expressionismus in der Zersetzung, sondern im schöpferischen Aufbau, in der Entwicklung, die auf die Tage der Umwälzung folgen wird. — Man lese, prüfe und vergleiche! —

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen, notfalls auch direkt vom Verlag.

ROLF LAUCKNER:

CHRISTA, DIE TANTE

Ein Drama. Preis geh. Mk. 4.—, geb. Mk. 6.—.

ERICH REISS VERLAG • BERLIN W 62

DIE NEUE BÜCHERSCHAU

Herausgeber: Hans Theodor Joel

Unabhängige Berichte über alle literarischen Neuerscheinungen / Original-Aufsätze über Dichtung, Kunstliteratur und politische Schriften / Besprechungen, / Voranzeigen und umfangreiche Listen / Eingehende Berücksichtigung der neuen Graphik.

AUS DEM INHALT DER ERSTEN HEFTE:

Kasimir Edschmid: Kritik / *Robert Müller:* Der schreibende Politiker / *Stefan Zweig:* Friedensbücher / *Klabund:* Zur neuen Lyrik / *Curt Glaser:* Illustrierte Bücher / *Oskar Walzel:* Der neuste Roman. Kritische Beiträge von: Friedrich Burschell, Alex. Eliasberg, A. von Gleichen-Rußwunn, Max Hermann, Sophie Höchstetter, F. M. Huebner, Oscar Loerke, Curt Mozeik, Max Osborn, Curt Pfister. Richard Ricp, A. E. Rutra, Georg Witkowski und vielen anderen.

Vierteljährlich Mk. 2,40 Einzelhefte Mk. 0,80. Jedes reichillustrierte Heft zwei bis drei Bogen. Durch alle guten Buchhandlungen zu beziehen.

SCHRIFTLEITUNG UND VERLAG MÜNCHEN-PASING